غالبِ صد رنگ

سید قدرت نقوی

ادارۂ یادگار غالب کراچی

غالبِ صد رنگ

سیّد قدرت نقوی

عباسی کُتب خانہ
جونا مارکیٹ کراچی۔ ۷۴۰۰۰
فون ۷۵۲ ۶۳۵۶
E-mail abbasis@super.net.pk

ادارہ یادگارِ غالب
کراچی

سلسلۂ مطبوعات ادارۂ یادگار غالب

شمار: ۳۶

طبع اول : ۲۰۰۲ء

صفحات : ۲۹۲

طابع : احمد برادرز، ناظم آباد، کراچی

تعداد : پانچ سو

کمپوزنگ : جاوداں، رضویہ سوسائٹی کراچی

فنی تدوین : اکبر خان کیانی

قیمت : دو سو روپے

☆

ادارۂ یادگار غالب

پوسٹ بکس نمبر ۲۲۶۸

ناظم آباد۔ کراچی ۷۴۶۰۰

☆

غالب لائبریری

دوسری چورنگی۔ ناظم آباد نمبر ۲

کراچی ۷۴۶۰۰

فہرست

دیباچہ

یہ ہماری علمی و تہذیبی زندگی کا بہت بڑا المیہ ہے کہ کام کرنے والے گوشۂ گمنامی میں رہتے ہیں اور ذاتی اثر و رسوخ اور تعلقات کے ذریعے آگے بڑھنے والوں کا شمار "مشاہیر" میں ہوتا ہے۔ سید قدرت نقوی مرحوم☆ نے جیسا اور جتنا علمی و ادبی کام کیا ہے، اُس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔ اِس کے باوجود سید صاحب کی خدمات کا کبھی کوئی اعتراف نہیں کیا گیا۔ حد تو یہ ہے کہ جعل سازوں اور نقل نویسوں کو ماہر غالبیات سمجھا گیا اور اُن کے متعلق مستقل کتابیں تک شائع کر دی گئیں لیکن سید قدرت نقوی کے بارے میں کسی کو کوئی مختصر مضمون لکھنے کی بھی توفیق نہ ہوئی۔ اس صورت حال سے نقوی صاحب کبھی ملول نہ ہوئے کیوں کہ وہ مزاجاً درویش صفت اور گوشہ نشین تھے۔ زندگی بھر کام کرتے رہے، اور کام ہی کو اپنا صلہ، انعام اور اعزاز سمجھتے رہے۔

نقوی صاحب کے موضوعاتِ تحقیق کا دائرہ بے حد وسیع تھا۔ ایک طرف وہ قدیم دکنی ادب سے دلچسپی رکھتے تھے تو دوسری طرف شمالی ہند کے ادب پر بڑی گہری نظر تھی۔ لغت، قواعد زبان اور لسانیات پر اُنھوں نے متعدد عالمانہ مضامین لکھے اور بعض کتابیں بھی مرتب کیں، لیکن اُن کی تحقیقی دلچسپیوں کا مرکز غالب تھا۔ غالب کی زندگی اور فنی کمالات پر انھوں نے اتنا کچھ لکھا ہے اور ایسے اعلیٰ معیار کا لکھا ہے کہ اُن کا نام بلاتکلف مولانا امتیاز علی عرشی، مالک رام، مولانا غلام رسول مہر جیسے غالب شناسوں کے ساتھ لیا جا سکتا ہے۔ ان غالب شناسوں سے اُن کی مراسلت شائع ہو چکی ہے جو غالبیات میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

☆ پیدائش : ۱۰ نومبر ۱۹۲۵ء (میرٹھ)

وفات : ۱۶ نومبر ۲۰۰۰ء (کراچی)

غالب پر نقوی صاحب کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ مثلاً غالب کون ہے؟ ہنگامۂ دل آشوب، آشوب آگہی، نسخۂ شیرانی اور دیگر مقالات، عظمتِ غالب اور گل رعنا (تدوین) لیکن غالبیات سے متعلق اُن کے کام کا بڑا حصہ مضامین کی صورت میں ہے۔ یہ مضامین مختلف علمی و ادبی جرائد میں شائع ہو چکے ہیں اور ان کا بڑا حصہ ابھی تک کتابی صورت میں مرتب نہیں ہوا۔

زیرِ نظر مجموعے "غالب صد رنگ" میں غیر مدون مضامین شامل ہیں جو غالب کی زندگی، شاعری اور تصانیف سے متعلق ہیں۔ ان موضوعات پر اب تک جو کام ہوا ہے، اُس پر یہ مضامین اضافے کا درجہ رکھتے ہیں۔ نقوی صاحب کے باقی غیر مدون مضامین بھی ادارۂ یادگارِ غالب کے اشاعتی پروگرام میں شامل ہیں اور انھیں جلد ہی کتابی صورت میں شائع کیا جائے گا۔

ادارہ

عظمتِ غالب

جب کسی کی عظمت کے متعلق گفتگو کی جاتی ہے تو سب سے پہلے ذہن میں یہ سوال ابھرتا ہے کہ اس ہستی کو کیوں عظیم مانا جاتا ہے، گویا یہ جستجو ہوتی ہے کہ اس کی عظمت کے اسباب کیا ہیں، زمانہ اس کی عظمت کیوں تسلیم کرتا ہے، کیا اس نے بنی نوع انسان کو اپنے کردار و افکار سے کچھ فائدہ پہنچایا ہے، اس نے اپنے اور آنے والے دور کو کس قدر متاثر کیا ہے۔

غالب کو ادب میں ایک عظیم ہستی تسلیم کیا جاتا ہے اور یہ شرف بہت کم ہستیوں کو ملا ہے پاک و ہند کی ادبی تاریخ میں اگر عظیم ہستیوں کو شمار کیا جائے تو ہمیں والمیک، کالی داس امیر خسرو، فیضی، ابوالفضل کے بعد میر، غالب، انیس، اقبال اور ٹیگور سرِ فہرست نظر آتے ہیں۔ ان میں جو عظمت و برتری غالب کو نصیب ہے، وہ اوروں کو نہیں، اقبال بھی معترف ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ "غالب نہ ہوتے تو حالی اور اقبال بھی نہ ہوتے"۔ میں نے اپنے مضمون 'غالب اور سر سید' (ماہِ نو، فروری ۱۹۶۱ء) میں بدلائل ثابت کیا ہے کہ سر سید کی تحریکات کا سرچشمہ غالب ہی کی ذات ہے، اس لیے یہ کہنا بجا ہوگا کہ اگر غالب نہ ہوتے تو سر سید حالی اور اقبال بھی نہ ہوتے۔ ہم جب غالب کی عظمت کے اسباب و علل تلاش کرتے ہیں تو ہمیں عظمت دو باتوں سے تشکیل ہوتی نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس عظمت نے غالب کی زندگی سے تشکیل پائی۔ یہ زندگی تعبیر ہے معاشرتی روابط کے ردِعمل اور ادبی شعور و افکار کے آثار سے۔ انھی

دو امور کے ذریعے عظمتِ غالب پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

غالب نے اس دور میں جنم لیا جب مغلیہ تہذیب و حکومت آخری سانس لے رہی تھی مگر ماضی کی درخشانی کی جھلک موجود تھی۔ اس عہد میں جاگیرداری نظام زوال کے آخری مرحلے پر پہنچ کر بھی اپنی شان و شوکت قائم کیے ہوئے تھا، اس کو آپ کھوکھلا وقار بھی کہہ سکتے ہیں لیکن تہذیب کا رکھ رکھاو باقی تھا۔ غالب خود بھی جاگیردار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ بچپن نہایت بے فکری میں گزرا لڑکپن میں عیش کیا۔ جوانی کے ابتدائی زمانے میں خوب داد عیش دی۔ چچا کی جاگیر، ننھیال کی فارغ البالی نے کبھی جبیں کو شکن آلود نہ ہونے دیا۔ اسی ماحول میں پرورش پانے سے معاشرتی احساسِ تفوق و برتری پیدا ہوا جو آخری وقت تک باقی رہا۔ اس احساس کی بدولت انھوں نے کہہ دیا:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

یہی احساس تھا کہ جب ۱۸۴۲ء میں دہلی کالج کی پروفیسری کے لیے ان کو بلایا گیا اور ٹامسن نے ان کا استقبال نہ کیا تو ملازمت کرنے سے صاف انکار کر دیا اور باہر ہی سے واپس آ گئے۔ ذہنی طور پر اسی احساس کا نتیجہ تھا کہ جب قمار بازی کے سلسلے میں قید ہو گئے تو اپنی برتری قائم رکھنے کی سبیل یہ نکالی کہ اب استاد یا پیر یا مداح بن کر ریاستوں وغیرہ سے تعلقات قائم کرنے چاہییں۔ تفتہ کو لکھتے ہیں:

"جے پور کا امر محض اتفاقی ہے۔ سرکار انگریزی میں بڑا پایہ رکھتا تھا رئیس زادوں میں گنا جاتا تھا، پورا خلعت پاتا تھا۔ اب بدنام ہو گیا ہوں اور ایک بہت بڑا دھبا لگ گیا ہے۔ کسی ریاست میں دخل نہیں کر سکتا مگر ہاں! استاد یا پیر یا مداح بن کر راہ و رسم پیدا کروں"۔

غرض آخر عمر تک وہ نوابی اور امارت کے نشے میں سرشار رہے۔ ان کے تعلقات ہمیشہ اونچے طبقے کے لوگوں سے وابستہ رہے جن میں شہزادے، نواب، ارکانِ دولت، افسرانِ حکومت، جید علما ممتاز شعرا شامل ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ وہ عوام کے ساتھ بھی روابط رکھتے تھے۔ جہاں ان کے

احباب میں مندرجۂ بالا ذی اقتدار و باوقار ہستیاں تھیں، وہاں ہم بہت سے بے آسرا اور بے نوا حضرات کو بھی ان کا شناسا پاتے ہیں جن سے غالب کا برتاؤ نہایت مشفقانہ اور دوستانہ تھا۔

غدر (جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء) سے پہلے جو ماحول تھا، غالب اس میں بلند مرتبہ طبقے سے متعلق تھے۔ اگرچہ پرانا نظام ختم ہو رہا تھا اور نئے نظام کا تسلط بڑھتا جا رہا تھا، لیکن پرانے نظامِ حیات کی دل کشی باقی تھی اور اس سے محبت کی ایک نئی لہر دوڑ رہی تھی، اس کو بچانے کی کوشش کا جذبہ بھی دلوں میں جاگ رہا تھا۔ غدر (جنگِ آزادی) اسی جذبے کا ایک آخری سنبھالا تھا، اس ماحول اور تہذیب کے پروردہ دلوں کی آخری تڑپ لیکن غیر منظم اور غیر مدبرانہ۔ اسی بنا پر جو صاحبانِ بصیرت تھے، وہ اس کے نتائج سے متحیر نہیں ہوئے بلکہ ان کے علم و یقین میں یہ بات تھی کہ نظامِ نو مسلط ہو کر رہے گا۔ انھی میں غالب اور سرسید بھی شامل تھے۔

غرض اسی ماحول اور تہذیب نے ان کے افکار پر گہرا اثر ڈالا۔ وہ خود کو بہت بلند مرتبہ خیال کرتے تھے، چنانچہ فارسی نظم و نثر میں انھوں نے اپنی عالی نسبی اور بزرگیِ خاندان کو ہر جگہ اور ہر مقام پر ملحوظ رکھا اور پیش کیا ہے۔ وہ اپنا سلسلۂ نسب افراسیاب و پشنگ سے ملاتے تھے۔ متعدد اردو اور فارسی خطوط میں یہ تفاخر ملتا ہے، فارسی قصائد و قطعات میں فخریہ بیان کرتے رہے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

غلیجم ولے نور چشم مخیلم — غوجم ولے روشنائی جہانم
مرغتم کم و تخم افراسیام — مرغتم کہ از نسل سلجوقیانم!
دل و دست تیغ آزمائی عادم — رہ و رسم کشورکشائی عاتم!
چہل سال توقیع معنی نبشتم — سرو گر نویسند صاحب قرانم

غالب کے آبا و اجداد ایک ترک خاندان کے تھے، سپاہ گری پیشہ تھا: "سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری"۔ جب سپہ گری دسترس سے باہر ہو گئی تو آلاتِ حرب سے دوسرا کام لیا:

چوں رفت سپہبدی، زدم چنگ بشعر
شد تیر شکستۂ نیاگاں قلم

جو سپاہیانہ کروفر انھیں خاندان سے وراثتاً ملا تھا،اس کے اظہار کے مواقع میدانِ جنگ میں تو میسر نہ آئے لیکن ادب میں اسی سپاہیانہ عزم واستقلال اور جاہ وجلال نے عظمت کے پرچم لہرائے۔ جس نے کورانہ تقلید سے آزادی کا راستہ دکھایا،غلط راہ روی سے بچایا اور روشِ عام سے ہٹ کر چلنا سکھایا:

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں

جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

چنانچہ جب آگرے سے دہلی پہنچے تو شعرا سے معرکہ آرائی رہی۔ دہلی سے کلکتے گئے تو قتیل کے معتقدین سے نہ دبے اور ترکی بہ ترکی جواب دیا،فرہنگ نویسوں کی غلطیاں نکالیں اور پورے ہندوستان سے جنگ مول لے لی۔ ان معرکوں میں وہ حریفِ غالب ہی رہے، کیونکہ انھوں نے جو کچھ کہا خوب سوچ سمجھ کر کہا۔ اگر وہ شوخی سے آگے نہ بڑھ جاتے تو پھر ان کی مخالفت اتنی ہی ہوتی جتنی کہ ہوئی لیکن ان کا دامن استہزا سے پاک رہ جاتا۔ درحقیقت ہندوستانی فرہنگ نویسوں کے خلاف آواز بلند کرنا ان کی عظمت کی ایک بہت بڑی دلیل ہے، کیونکہ اس زمانے میں بھی فرہنگ نویسوں کی غلطیوں کو آشکارا کرانے کی جرأت بہت کم لوگوں میں ہے۔ اس سلسلے میں اگر وہ تمام کتابیں دیکھی جائیں جو مخالفین وموافقین نے شائع کیں تو حقیقت واضح ہو جائے کہ غالب کے اعتراضات کا جواب نہیں دیا گیا اور ان کے اعتراضات بدستور قائم ہیں۔ بقول مولانا حالی کے غالب کے اعتراضات کی تائید فرہنگ ناصری سے بھی ہوتی ہے جو ایران میں لکھی گئی اور اس کے مصنف رضا قلی خان ہدایت ایرانی ہیں۔ غالب کی عظمت اس امر سے بھی ظاہر ہوئی کہ اس لغوی نزاع میں غالب نے لفظ افسوس کو عربی الاصل بتایا تھا جو غلط تھا۔ غلطی کا علم ہوتے ہی انھوں نے اپنی غلطی کو تسلیم کر لیا۔

اگر غالب کی عظمت کے ادبی پہلوؤں پر غور کیا جائے تو وہ فنی اعتبار سے اپنے ہم عصروں سے بہت بلند نظر آتے ہیں اور اپنے سے پہلے والوں پر سبقت لیے ہوئے ہیں، کیونکہ غالب کے ہاں ہر رنگ پایا جاتا ہے اور دوسرے شعرا کے ہاں صرف ایک ہی رنگ ملتا ہے۔ مثلاً عرفی کا قصیدہ،نظیری کی غزل،ظہوری کی مثنوی اور نثر،فیضی کے کثیر کلام میں سے صرف غزل اور ابوالفضل

کی صرف نثر بہتر حالت میں پائی جاتی ہے، مگر غالب کے ہاں یہ سب اصناف سخن ان سب کے برابر مرتبہ رکھتی ہیں بلکہ بعض اصناف میں غالب کا پلہ بھاری نظر آتا ہے۔ مثلاً مثنوی میں ظہوری کا ساقی نامہ شہرت رکھتا ہے، لیکن اگر غالب کی مثنوی ابر گہر بار کا ساقی نامہ سے مقابلہ کیا جائے تو معلوم ہو جائے کہ ظہوری کا ساقی نامہ اس کے سامنے بے کیف ہے۔ آغاز اس طرح کیا ہے:

بیا ساقی آئین جم تازہ کن
طراز بساط کرم تازہ کن

اسی طرح ان کے قصائد عرفی کے قصائد سے کسی طرح کم مرتبہ نہیں ہیں۔ عرفی کی زمین میں قصیدے لکھے ہیں اور اس کے ہم پلہ ہیں بلکہ بعض قصائد کی تشبیب بہت بلند ہے۔ حمد میں ایک قصیدے کا مطلع ہے:

اے ز وہم غیر غوغا در جہاں انداختہ
گفتہ خود حرفے و خود را در گماں انداختہ

یا ایک قصیدے کا یہ شعر ہے:

ذوق غم حوصلۂ لذت آزارم داد
پاے کوباں بسر خار مغیلاں رفتم

یہ قصیدے عرفی کی زمین میں ہیں اور بہت عمدہ ہیں۔ اسی طرح غزل میں نظیری کے بالمقابل ہیں جس کا موازنہ حالی نے "یادگار غالب" میں اچھی طرح کیا ہے۔ نثر میں وہ خود کو ابوالفضل وغیرہ سے بلند خیال کرنے میں حق بجانب نظر آتے ہیں۔ اردو میں بھی وہ اپنے عہد میں سب سے ممتاز ہیں، حقدمین میں بھی ان کا مقابل کوئی نہیں۔ اردو کلام میں زیادہ تر غزلیات ہیں، چند رباعیاں چند قطعے اور چند قصیدے، لیکن بقول ڈاکٹر بجنوری:

"لوح سے تحت تک مشکل سے سو صفحے ہیں، لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں؟
کون سا نغمہ ہے جو اس ساز زندگی کے تاروں پر بیدار یا خوابیدہ موجود نہیں ہے؟"

درحقیقت غالب کی عظمت کا راز یہی ہے کہ یہاں سب کچھ ہے۔ اسی رنگارنگی کی بہار نے

ان کو عظیم بنا دیا اور یہی ان کو عظیم تر بناتی رہے گی، کیونکہ ادب کا اصل مقصد روح و قلب انسانی کو سکون و مسرت بخشتا ہے اور غالب کے کلام کا یہ خاصہ ہے کہ جو بھی اس کا مطالعہ کرتا ہے، وہ اپنے ذوق کی تسکین کا سامان پالیتا ہے۔ انجام یہ ہے، جس کے متعلق اقبال نے کہا تھا:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

بالیقین غالب کا تخیل رفعت میں اس مقام پر پہنچا جو انسانی تصور کی آخری حدود ہیں۔ اس رفعتِ تخیل کے نمونے فارسی میں بیش تر اور اردو میں کم تر ہیں:

دود سودائے تتق بست آسماں نامیدمش
دیدہ بر خواب پریشاں زد جہاں نامیدمش

یہ شعر جن حقائق کا آئینہ دار ہے، موجودہ سائنس بھی اپنے دقیق و کثیر وسائلِ معلومات کے ذریعے اسی نتیجے پر پہنچی ہے۔ اردو میں کہتے ہیں:

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام | مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گزارِ باد یاں
دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں | ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

ان اشعار کو ملاحظہ فرمایئے، ہر ایک اپنے دامن میں جہانِ معنی چھپائے ہوئے ہے:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا | یاں ورنہ جو حجاب ہے، پردہ ہے ساز کا
رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے | شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا
حریفِ جوششِ دریا نہیں خودداریِ ساحل | جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا

غالب کے متعلق عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ان کا کلام دقیق اور مشکل ہوتا ہے۔ ان کو عظیم بنانے میں اس خیال کو بھی کافی دخل ہے، لیکن اگر اس حیثیت کو پیشِ نظر رکھا جائے کہ الفاظ کا انتخاب و استعمال مطلب و معنی کی مناسبت سے ہوتا ہے تو واضح ہوگا کہ اگر کوئی بات دقیق ہے تو اس کو سہل الفاظ میں بیان ہی نہیں کیا جا سکتا۔ غالب کی مشکل پسندی اسی حیثیت کی ہے:

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر میں سے "حریفِ مے مرد افگنِ عشق" کے ٹکڑے کو نکال دیجیے اور کوشش کیجیے کہ اس کا مترادف مل جائے۔ ناممکن ہے کہ ان پانچ لفظوں کا مترادف ملے۔ اگر اس کی تشریح کے پیشِ نظر الفاظ لاتے جائیے تو شعر کا ظرف ان کا متحمل نہ ہو سکے گا۔ اس شعر میں جو فنی خوبی ہے، وہ اور بھی لطف انگیز ہے کہ مصرع اول کی تکرار لبِ ساقی پر ہے اور پیہم دعوتِ مقابلہ دے رہا ہے۔ جواب نہ ملنے پر خود بھی اظہارِ تاسف کرتے ہوئے کہتا ہے، "کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق"۔

اردو شاعری میں غزل کو جو برتری حاصل ہے، وہ محتاجِ تعارف نہیں۔ اردو غزل میں دو نام سرفہرست نظر آتے ہیں، ایک میر دوسرے غالب۔ دونوں ہی کو عظیم مانا گیا ہے لیکن بحیثیتِ مجموعی غالب کا پلّہ بھاری ہے، کیونکہ میر کے ہاں سادگی ہے لیکن غنائیت میں غالب سے کم ہیں رفعتِ تخیل، فلسفے، تصوف، شوخی، بذلہ سنجی میں غالب منفرد اور میر کے ہاں یہ امور مفقود ہیں، درد و سوز البتہ کچھ زیادہ ہے لیکن اس کی بھی یہ حالت ہے کہ بہت جلد افسردہ کر دیتا ہے، طوالت و تکرارِ کلام سے طبیعت جلد اکتانے لگتی ہے مگر غالب کے ہاں یہ افسردگی اور اکتاہٹ نہیں پائی جاتی بلکہ زندگی کی تڑپ محسوس ہوتی ہے۔ ان کے ہاں آرزو سے نشاط پائی جاتی ہے۔ اگر اس نے یہ کہا:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم اگرچہ جاں گسل ہے پہ کہیں کہاں کہ دل ہے
غمِ عشق اگر نہ ہوتا، غمِ روزگار ہوتا

تو ساتھ ہی تسلی، جرأت آموزی اور حوصلہ افزائی کے لیے یہ بھی کہہ دیا ہے:

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

غالب رموزِ حیاتِ انسانی اور اس کے جذبات و خصائل کے راز داں تھے۔ انھوں نے ایسی باتیں بیان کیں جو انسان کے جذبات کی آئینہ دار ہیں۔ حیاتِ انسانی کے اسرار و رموز کی نقاب کشائی کچھ اس انداز سے کی ہے کہ ان کا کلام انسانی زندگی پر محیط نظر آتا ہے۔ یہی وہ پہلو ہے جو عظمت کا حامل ہے، چنانچہ ان کے اشعار ضرب المثل کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ ملاحظہ فرمایئے:

وہ آئیں گھر میں ہمارے، خدا کی قدرت ہے — کبھی ہم ان کو، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

ہے خبر گرم ان کے آنے کی — آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس، غالب! — تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں — اٹھیے بس اب کہ لذتِ خوابِ سحر گئی

رکھیو، غالب! مجھے اس تلخ نوائی میں معاف — آج کچھ درد مرے دل میں سوا ہوتا ہے

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن — دل کے خوش رکھنے کو، غالب یہ خیال اچھا ہے

بے خودی بے سبب نہیں، غالب! — کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے

جان تم پر نثار کرتا ہوں — میں نہیں جانتا دعا کیا ہے

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار — یا الٰہی! یہ ماجرا کیا ہے؟

کھنچے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری — تقریب کچھ تو بہرِ ملاقات چاہیے

ان اشعار کے علاوہ اور بھی بہت سے اشعار ہیں جو ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

غالب نے جس طرح اردو شعر کو توانا لہجہ، رفعتِ تخیل، رمز و بیان، معانیٔ بلند اور ندرتِ ادا سے مالا مال کیا، اسی طرح اردو نثر کے دامن کو بھی جواہرات سے مرصع کیا ہے۔ خطوط نویسی میں ایسی باتیں پیدا کیں جو اگلوں کے ہاں مفقود تھیں اور آنے والے بھی ان سے پیچھے رہ گئے۔ ایک خط میں خود لکھتے ہیں:

"مرزا صاحب! میں نے وہ اندازِ تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے۔ ہزار کوس سے بہ زبانِ قلم باتیں کیا کرو، ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو"۔

غالب کے خطوط کی خصوصیات بہت ہیں جن پر بڑی وقت نظر سے سیر حاصل تبصرے اور جائزے کی ضرورت ہے۔ مختصر یہ ہے کہ اگر غالب نظم کی طرح نثر کا راستہ بھی نہ بدلتے تو نہ معلوم ہم کو موجودہ منزل تک پہنچنے میں کس قدر دشوار اور پر پیچ راستوں سے گزرنا پڑتا۔ اگر صرف غالب کے خطوط ہی ہم تک پہنچتے تو پھر بھی غالب کی عظمت کے لیے سرمایہ کافی ہوتا، کیونکہ آج تک غالب کے خطوط منفرد خیال کیے جاتے ہیں۔ سرسید، مہدی افادی، شبلی نعمانی، مولانا آزاد اور نیاز فتح پوری کے خطوط ہمارے سامنے ہیں۔ شبلی کے بعض خطوط میں غالب کا رنگ جھلکتا ہے۔ باقی حضرات کے خطوط کو غالب کے خطوط سے کوئی نسبت نہیں، البتہ محمد علی ردولوی کے خطوط میں غالب کا انداز پیش کرنے کی عمدہ کوشش کہیں کہیں کامیاب نظر آتی ہے۔

مختصر یہ ہے کہ غالب کا سرمایہ اردو نظم و نثر، اردو ادب کے لیے سرمایہ افتخار ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ غالب کے ہاں زندگی کا جذبہ اتنا گہرا ہے کہ اس نے انسانی نفسیات کے ہر پہلو کو پیش کر دیا ہے، یعنی اس کے کلام کی ایک خوبی تو یہ ہے کہ "میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے" اور دوسرے یہ کہ ہر مذاق کے انسان کو اپنی تسکین کا سامان مل جاتا ہے۔ خطوط میں جہاں نثری انقلاب پایا جاتا ہے، وہاں طرز ادا کی جدتیں بھی ہیں جن کی بدولت اردو نثر میں ترقی کی داغ بیل پڑی اور ہمیں اس عہد کی ایسی عمدہ تاریخ ان خطوط کے ذریعے ہاتھ آئی جو ہر طرح سے مستند ہے۔

بطور اختصار غالب کی عظمت کے چند پہلو ہم نے پیش کیے، لیکن در حقیقت ہر شخص کی عظمت کا راز اثر آفرینی اور اثر اندازی میں مضمر ہے۔ ہم اس بارے میں غالب کو صف اول میں پاتے ہیں۔ کلام غالب آج تک اپنا اثر زمانے پر ڈال رہا ہے۔ خدا معلوم کتنی ہستیوں کو اس نے متاثر کر کے آگے بڑھایا اور بڑھاتا رہے گا۔ ادبی شاہراہ میں یہ ہمیشہ راہ نما اور رہبر کا کام دیتا رہا اور دیتا رہے گا۔ غالب کی اثر اندازی عام لوگوں کے علاوہ ہمیں غالب کے دور کے بعد تین ممتاز ہستیوں پر بہت زیادہ نظر آتی ہے: ایک سرسید احمد خاں، دوسرے حالی، تیسرے اقبال۔ سرسید اور

حالی پر براہ راست غالب کی ہستی اثر انداز ہوئی، علامہ اقبال پر ان کا کلام اثر انداز ہوا۔

یورپ کے عظیم ادیبوں اور شاعروں کی صف پر نظر ڈالی جائے تو انھوں نے اپنے کلام سے نوعِ انسانی کو بہت کچھ دیا، لیکن ان میں شاید ہی کوئی ایسی ہستی ہو جس نے اپنے بعد ایسی ہستیوں کو متاثر کیا ہو جو خود بھی عظیم ہوں۔ غالب سے متعلق اس سے بڑھ کر اور کیا عظمت کی دلیل ہوگی کہ ان کی ذات ایک انقلاب انگیز و آزادی جو جماعت کے سرخیل حضرات کے لیے چشمِ فیض و ذریعہ سراہ تمائی بنی اور ایک ملک کے باشندوں کے سوچنے کے انداز کو بدل دیا، ان کے دلوں کو گرمایا اور طبیعتوں میں تلاشِ حقیقت کی لگن پیدا کی، تقلید اور کورانہ تقلید سے نجات دلائی۔ اس کا کلام زبان زد خاص و عام ہے اور ہر شخص کے ظرف کے مطابق اس کو فیض پہنچا رہا ہے۔

(۱۹۶۹ء)

غالب کی بہتر سالہ زندگی

غالب کی زندگی کے اہم واقعات و حالات تاریخی ترتیب سے پیش کیے جا رہے ہیں، بعض حضرات اسی نہج سے واقعات و حالات پیش کرنے کی کوشش فرما چکے ہیں مگر ان میں کئی خامیاں تھیں:

۱۔ اہم و غیر اہم واقعات و حالات کا گوشوارہ بنا دیا گیا۔

۲۔ تاریخ کی تلاش و صحت میں کوئی کوشش نہیں کی گئی۔

۳۔ ماخذوں کے حوالے نہیں دیے گئے۔

۴۔ حالات و واقعات کی صحت و عدمِ صحت کا لحاظ نہیں رکھا گیا۔

۵۔ بہت سے غیر متعلق و غیر مستند حالات و واقعات ضبط کر لیے گئے۔

میں نے حتی الوسع یہ کوشش کی ہے کہ مذکورہ خامیوں کو دور کر دیا جائے اور اہم، متعلق اور مستند حالات و واقعات کے سنین مع ممکنہ تاریخ اور دن لکھ دیے جائیں اور ماخذوں کی نشان دہی کر دی جائے تاکہ محققین کے لیے یہ گوشوارہ ایک اچھا راہ نما اور غالب نما ثابت ہو سکے۔

۱۷۹۷ـ۹۸ء

غالب کی ولادت ۸ رجب المرجب ۱۲۱۲ھ مطابق ۳۱ دسمبر ۱۷۹۷ء، بروز یکشنبہ، کالا محل آگرے میں ہوئی (۳۱ دسمبر ۱۷۹۷ء و یکم جنوری ۱۷۹۸ء کی درمیانی شب)۔ کلیاتِ نظمِ غالب مطبوعہ ۱۸۶۳ء میں غالب کا زائچہ شامل تھا۔ اس زائچے میں کاتب نے التباس کا شکار ہو کر دو کے ہندسے کی جگہ چار لکھ دیا۔ مسلم ضیائی نے اس کو بنیاد قرار دے کر "افکار" غالب نمبر ۱۹۶۶ء میں ایک مضمون لکھا اور ۱۲۱۲ھ کی جگہ ۱۲۱۳ھ مقرر کیا۔ ۱۲۱۳ھ مطبوعہ کلیات کو دن سے عدم مطابقت کی وجہ

سے غلط ٹھہرایا، زائچے میں مندرج سیارگان کی گردش کو نظرانداز کر دیا۔ میں نے "ماہِ نو" ۹؍ مارچ ۱۹۶۷ء (ص ۵۳) اور فروری ۱۹۶۸ء (ص ۲۰) میں بدلائل ثابت کیا کہ زائچے میں سہواً ۱۲۱۳ھ کاتب نے لکھ دیا ہے، اس کی تصدیق مولانا عرشی نے بھی کی ہے۔ بحساب ہیئت و نجوم یہ زائچہ ۱۲۱۲ھ سے تعلق رکھتا ہے اور اس کی مطابقت ۱۷۹۷ء سے ہوتی ہے اور ۸؍ رجب مطابق ہے ۳۱؍ دسمبر سے۔ زائچے کی عبارت یہ ہے:

"زائچہ طالع ولادت سعادت مطالع جناب غالب مدظلہ العالی کہ بوقتِ شب چہار گھڑی پیش از طلوعِ صبح روز یکشنبہ ہشتم رجب ۱۲۱۲ھ مطابق آغاز ۱۷۹۸ عیسوی روی دادہ"۔

کیونکہ یہ رات ۳۱؍ دسمبر اور یکم جنوری کی درمیانی رات تھی اس لیے آغاز ۱۷۹۸ء لکھ دیا ہے۔

۱۸۰۰ء

غالب کے بھائی مرزا یوسف کی ولادت (غالب از مہر ص ۳۲، دستنبو در کلیاتِ نثرِ غالب ص ۳۹۳)، غالب سے دو سال چھوٹے تھے۔

۱۸۰۲ء

غالب کے والد میرزا عبداللہ بیگ خاں نے راج گڑھ کی جنگ میں گولی لگنے سے وفات پائی (غالب از مہر ص ۱۶، ذکر غالب ص ۱۸)۔

۱۸۰۵ء

غالب کے چچا میرزا نصر اللہ بیگ خاں کو لارڈ لیک کی سفارش پر سونک سوسا متصل آگرہ کے پرگنے دیے گئے (غالب از مہر ص ۱۹، ذکر غالب ص ۲۱، رسالہ اردو، ۱۹۲۸ء، ص ۳۲۸)۔ غالب نے لکھا ہے کہ جاگیر مقرر ہونے کے دس ماہ بعد انتقال ہوا۔ انتقال ۴؍ مئی ۱۸۰۶ء سے پہلے ہو چکا تھا، اس لیے یہ علاقہ بطور جاگیر جولائی یا اگست ۱۸۰۵ء میں ملا ہوگا۔

۱۸۰۶ء

غالب کے چچا نصر اللہ بیگ نے بمرگِ ناگہاں ہاتھی سے گر کر وفات پائی (حوالہ ماسبق)

قبل از ۴؍ مئی ۱۸۰۶ء و بعد از ۴؍ مارچ ۱۸۰۶ء۔

۱۸۰۶ء (۴؍ مئی)

جنرل لارڈ لیک کی تجویز پر ایک سرکاری شقہ جاری کیا گیا جس کی رو سے میرزا نصر اللہ بیگ خاں کے متعلقین کی پرورش کی ذمے داری نواب احمد بخش خاں پر عائد کی گئی اور دس ہزار سالانہ وظیفہ مقرر ہوا۔ یہ شقہ سرکاری دفتر میں موجود ہے۔

۱۸۰۶ء (۷؍ جون)

نواب احمد بخش نے لارڈ لیک سے ایک اور شقہ حاصل کیا جس میں پانچ ہزار سالانہ وظیفہ مقرر ہوا اور اس میں بھی دو ہزار روپے سالانہ کا شریک خواجہ حاجی کو کر دیا گیا۔ غالب اس شقے کو جعلی سمجھتے تھے۔ (غالب از مہر ص ۱۲۷، ذکر غالب ص ۲۳)

۱۸۰۶ء-۱۰

غالب کی پرورش ان کے نانا غلام حسین خاں کمیدان کے ہاں ہوئی۔ مولوی محمد معظم سے فارسی پڑھی اور عربی صرف شرح مائۃ عامل تک پڑھی۔ تمام امیرانہ آرام حاصل تھے، لہو و لعب و عیش و طرب میں زندگی گزری (خطوط غالب ص ۶۰۲، ذکر غالب ص ۲۷، غالب از مہر ص ۴۸، رسالہ ہندوستانی الہ آباد جنوری ۱۹۳۴ء)۔ نظیر اکبرآبادی سے شاگردی غلط بیان کی جاتی ہے۔ غالب کی شاعری کی ابتدا بھی اسی زمانے سے متعلق ہے۔ ۷-۱۸۰۶ء میں اردو شاعری اور ۹-۱۸۰۸ء میں فارسی کا آغاز ہوا (کلیاتِ نظمِ فارسی ص ۵۱۶، ص ۶۷، یادگار غالب حاشیہ ص ۱۳۱، قومی زبان کراچی، مئی ۱۹۶۵ء، ص ۲۳، آثار غالب ص ۳۴)۔

۱۸۱۰ء (۱۰؍ اگست)

۷؍ رجب المرجب ۱۲۲۵ھ، مطابق ۹؍ اگست ۱۸۱۰ء بروز چہارشنبہ غالب کی شادی نواب الٰہی بخش خاں معروف کی لڑکی امراؤ بیگم سے ہوئی۔ یہ نواب احمد بخش خاں کی بھتیجی تھیں (خط بنام علائی، خطوط غالب ص ۶۱، غالب از مہر ص ۳۶، ذکر غالب ص ۳۲)۔

۱۸۱۰ء-۱۱

غالب کے استاد ملا عبد الصمد کا آگرے میں ورود اور غالب کے مکان پر قیام (۱۲۲۶ھ)

غالب کا ان سے دقائق و رموزِ فارسی حاصل کرنا (ذکرِ غالب ص ۳۳، غالب از مہر ص ۲۷ آثارِ غالب ص ۲۰، خطوطِ غالب ص ۲۰۶، رسالہ ہندوستانی الہ آباد جنوری ۱۹۳۲ء، ورثش کاویانی ص ۱۴)۔ بعض محققین نے اس کو ایک فرضی شخص خیال کیا ہے اور اس کے وجود کے قائل نہیں۔

۱۸۱۲ء۔۱۳

مرزا دہلی میں زیادہ قیام کرنے لگے، عارضی سکونت اختیار کرلی۔ ملا عبدالصمد بھی ان کے ساتھ دہلی آئے اور یہیں سے ۱۲۲۸ھ میں انھیں رخصت کیا (ذکرِ غالب ص ۲۵، ۳۳، غالب ص ۴۸، یادگارِ غالب ص ۲۳)۔ آثارِ غالب ص ۲۷ میں عبدالصمد کی آمد ۱۸۱۰ء لکھی ہے۔

۱۸۱۳ء۔۱۶

بعض کے نزدیک غالب کا آگرے کی سکونت مستقلاً ترک کرکے دہلی چلے آنا ۱۸۱۳ء میں واقع ہوا اور بعض کے نزدیک ۱۸۱۶ء میں ایسا ہونا محقق ہے۔ میرے خیال میں مستقل قیام ۱۸۱۶ء ہی سے کیا۔ ۱۸۱۲ء سے وہ سسرال کی وجہ سے زیادہ وقت دہلی ہی میں بسر کرتے تھے، اسی وجہ سے بعض حضرات التباس کا شکار ہوئے (ذکرِ غالب ص ۳۳، آثارِ غالب ص ۳۲، غالب از مہر ص ۷۸)۔

۱۸۱۸ء۔۲۰

"میں (غالب) بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے..... چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے"۔

(خط بنام میرزا حاتم علی بیگ مہر، خطوطِ غالب ص ۲۳۸)

یہ خط ۱۸۶۰ء کا ہے، اس لیے یہ ڈومنی سے محبت کا واقعہ ۱۸۲۰ء۔۱۸۱۸ء ہی کا ہے۔ اسی کی موت پر غالب نے ایک نوحہ بصورتِ غزل لکھا تھا جس کا مطلع یہ ہے:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری، ہائے ہائے!
کیا ہوئی؟ ظالم! تری غفلت شعاری، ہائے ہائے!

یہ ۱۸۲۱ء کے مرتبہ دیوان میں موجود ہے اس لیے واقعہ اس سے پہلے کا ہے۔

۱۸۲۱ء

غالب کا اردو کلام غیر مردّف صورت میں تھا، اس کو مرتب کیا گیا۔ یہ مرتبہ دیوان نسخۂ حمیدیہ کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ نواب فوجدار محمد خاں کی ملکیت تھا جو کتب خانۂ بھوپال سے ملا (نسخۂ حمیدیہ کا ترقیمہ نسخۂ عرشی ص ۶۷، غالب ۳۵۴)۔ میری تحقیق یہ ہے کہ یہ بھی ایک انتخاب ہے اور اس میں بیش تر کلام شامل نہیں۔ اس سلسلے میں میرا مضمون 'مجموعۂ بیرنگ' مطبوعہ ماہِ نو فروری ۱۸۶۷ء (ص ۳۰، ک ۱) ملاحظہ فرمائیے۔

۱۸۲۲ـ۲۳ء

فارسی گوئی کی طرف زیادہ توجہ صَرف کی جانے لگی (علی گڑھ میگزین غالب نمبر، نسخۂ عرشی ص ۱۰)۔

۱۸۲۴ء

نواب احمد بخش خاں نے ایک بڑے لڑکے شمس احمد خاں کو جانشین مقرر کیا (ذکرِ غالب ص ۳۶، آثارِ غالب ص ۶۵)۔ غالب کی پنشن میں رکاوٹ ہونے لگی۔

۱۸۲۵ء

پنج آہنگ حصہ اول و دوم کو غالب نے بھرت پور کے سفر میں دو تین دن میں بفرمائش علی بخش خاں رنجور مرتب کیا (کلیاتِ نثرِ فارسی ص ۴، ذکرِ غالب ص ۱۱۶، آثارِ غالب ص ۶۰)۔

۱۸۲۶ء

غالب نے اپنے اردو کلام کا انتخاب کیا جو نسخۂ شیرانی کہلاتا ہے اور پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود ہے (نسخۂ عرشی، ص ۱۱۵)۔ اب اس نسخے کا عکس مجلسِ ترقیِ اردو ادب لاہور نے کتابی صورت میں چھاپ دیا ہے۔

۱۸۲۶ء

مرزا غالب کے خسر مرزا الٰہی بخش خاں معروف کا انتقال ہوا (غالب ص ۳۷، آثارِ غالب ص ۶۶)۔

۱۸۲۶ء

نواب احمد بخش خاں نے ریاست کا انتظام شمس الدین احمد خاں کے حوالے کیا اور خود گوشہ نشین ہو گئے (ذکرِ غالب ص ۳۷، آثارِ غالب ص ۶۵، غالب از مہر ص ۴۳)

نواب شمس الدین احمد خاں نے غالب کی پنشن اور بیگم غالب کا وظیفہ بند کر دیا۔

۱۸۲۶ء

خواجہ حاجی کا انتقال ہوا۔ غالب کی پنشن میں ان کو شریک کر دیا گیا تھا (ذکرِ غالب ص ۳۸)۔

۱۸۲۶-۳۰ء

مرزا کے بھائی مرزا یوسف خاں دیوانے ہوئے (ذکرِ غالب، ص ۳۷)، بعمر اٹھائیس سال (ذکرِ غالب ص ۳۲، دستنبو، کلیاتِ نثرِ غالب ص ۳۹۳، بعمر تیس سال)۔

۱۸۲۶ء

غالب نواب احمد بخش خاں سے ملنے فیروز پور جھرکہ گئے تاکہ پنشن کا معاملہ طے ہو جائے مگر نواب صاحب نے باتوں میں ٹال دیا اور بہلا دیا (ذکرِ غالب ص ۴۰، کلیاتِ نثر ص ۹۸)۔

۱۸۲۶ء (اگست سے پہلے)

پنشن کا دعویٰ کرنے کے لیے دہلی سے کلکتے روانہ ہوئے (ذکرِ غالب ص ۴۱، غالب از مہر حاشیہ ص ۹۲)، اگست ۱۸۲۶ء میں لکھنؤ پہنچے تھے اور دس مہینے قیام کیا۔

۱۸۲۷ء (اپریل)

کلکتے روانہ ہوئے۔ جون میں لکھنؤ ایک ہفتہ قیام کر کے کان پور چلے گئے، کان پور سے پھر واپس لکھنؤ آئے اور اگست ۱۸۲۷ء میں لکھنؤ سے کلکتے روانہ ہوئے (غالب از مہر ص ۹۲، ذکرِ غالب ص ۴۲)۔

۱۸۲۷ء (جولائی)

غالب نے آغا میر نائب السلطنت سے ملاقات نہ کی، کیونکہ اس نے غالب کی شرط،

کھڑے ہو کر پذیرائی اور نقد نذرانے سے معافی، کوتہ مانا (آثار غالب ص ۷۰، غالب از مہر ص ۹۵، ذکر غالب ص ۳۲، کلیات نثر غالب ص ۱۵۷)۔

۱۸۲۷ء (جون)

لکھنؤ سے روانہ ہوئے، کان پور پہنچے اور وہاں سے باندے گئے (آثار غالب ص ۷۳ غالب از مہر ص ۹۷)۔ باندے سے موڈا، چلہ تارا گئے۔ یہاں سے بذریعۂ کشتی الہ آباد پہنچے الہ آباد سے بنارس گئے جو بہت پسند آیا اور اس کی تعریف میں مثنوی چراغ دیر لکھی (آثار غالب ص ۷۴، ذکر غالب ص ۳۲، غالب از مہر ص ۹۸)۔

۱۸۲۷ء (اکتوبر)

نواب احمد بخش کا انتقال ہوا (غالب از مہر ص ۴۳، ذکر غالب ص ۴۲ حاشیہ ص ۴۹ آثار غالب ص ۷۶)۔

۱۸۲۸ء (۲۰ر فروری)

پٹنے اور مرشد آباد ہوتے ہوئے ۲۰ر فروری ۱۸۲۸ء کو کلکتے پہنچے، دن منگل کا تھا۔ ذکر غالب ص ۳۲ میں ۱۹ر اور غالب ص ۱۰۵ میں ۲۱ر فروری تاریخ محل نظر ہے، آثار غالب ص ۷۶ میں ۲۰ر فروری صحیح ہے (ماہ نو، فروری ۱۹۶۳ء ص ۳۲، غالب کا رابطۂ فرہنگ، غالب کون ہے ص ۱۴ ۴ر شعبان، روز سہ شنبہ ۱۲۴۳ھ، کلیات نثر ص ۱۶۶)۔

۲۹-۱۸۲۸ء

غالب نے حسب فرمائش مولوی سراج الدین احمد اپنے اردو اور فارسی کلام کا انتخاب کیا جس کا نام گل رعنا رکھا۔ اس کا ایک مخطوطہ مالک رام کے پاس ہے (ذکر غالب ص ۱۳۱، نسخۂ عرشی ص ۱۱۵، غالب ص ۱۱۳، غالب نامہ ص ۷۵)۔

۱۸۲۸ء

ادبی معرکہ کلکتہ غالب کے کلام پر مدرسۂ عالیہ کے مشاعرے میں سفیر ہرات کی داد سے متاثر ہو کر اہل کلکتہ نے اعتراض کیے، نواب اکبر علی خان و مولوی محمد محسن نے جوابات دیے۔ غالب نے

مثنوی باد مخالف لکھی (کلیات نثر ص ۱۷۰، غالب از مہر ص ۱۵۵، آثار غالب ص ۷۷، ذکر غالب ص ۴۶)۔

۱۸۲۹ء (ستمبر)

غالب نے کلکتے سے دہلی کے لیے رخت سفر باندھا (غالب از مہر، ص ۱۲۳)۔

۱۸۲۹ء (نومبر)

غالب کلکتے سے دہلی پہنچے (غالب از مہر ص ۱۲۲، ذکر غالب ص ۴۵، آثار غالب ص ۸۰)۔

۳۰_۱۸۲۹ء

غالب نے نواب حامد علی خاں کے امام باڑے واقع بر ست فرید پور کی تاریخ تعمیر لکھی (۱۲۴۳ھ، ورد مابیرہ قلمی)۔

۱۸۳۰ء (مئی)

مئی فرانس ہاکنس ریزیڈنٹ دہلی نے غالب کی پنشن کے سلسلے میں خلاف رپورٹ تحریر کر کے کلکتے روانہ کی (غالب از مہر، ص ۱۵۷)۔

۱۸۳۰ء (مئی)

غالب کے ہمدرد و خیر خواہ اسٹرلنگ کا انتقال ہوا (آثار غالب، ص ۸۱)۔

۱۸۳۰ء

اکتوبر میں غالب کے دعوے کی بنا پر وہ شقۂ پنشن جسے غالب نے جعلی بتایا تھا، تصدیق کے لیے سرجان مالکم، چیف سیکریٹری حکومت بمبئی کے پاس بھیجا گیا۔ سرجان مالکم نے تصدیق کی کہ شقہ اصلی ہے (ذکر غالب ص ۵۰، غالب از مہر ص ۱۶۱، آثار غالب ص ۸۱)۔

۱۸۳۰ء

۲۷ جنوری لارڈ ولیم بینٹنگ نے غالب کے پنشن کے دعوے کو مسترد کر دیا (ذکر غالب ص ۵۰، آثار غالب ص ۸۰، غالب از مہر ص ۱۶۴)۔

۱۸۳۱ء

اپریل سے نواب شمس الدین احمد خاں نے غالب کی پنشن اور بیگم غالب کا وظیفہ بالکل بند

کر دیا (غالب از مہر ص ۱۶۸، ذکر غالب ص ۳۷)۔

۱۸۳۲ء

غالب نے اپنے اردو دیوان کا ایک اور انتخاب کیا جو آج کل نسخۂ رام پور کہلاتا ہے (نسخۂ عرشی، ص ۴۸)۔

۱۸۳۲-۳۳ء

دربار دہلی سے غالب کے مراسم پیدا ہوئے۔ اکبر شاہ ثانی کی مدح میں قصیدہ لکھا۔

۱۲۵۰ھ

دریں زمانہ کہ کلک رصد نگار حکیم
ہزار و دو صد و پنجاہ داعد از تقویم

۱۸۳۳ء (بعد ستمبر)

نواب شمس الدین احمد خاں نے وراثت کا مقدمہ جیتا۔ نواب امین الدین احمد خاں اور نواب ضیاء الدین احمد خاں ریاست لوہارو سے غیر متعلق قرار دیے گئے۔ غالب ان کے طرف دار تھے (ذکر غالب، ص ۵۲)۔

۱۸۳۴ء

نواب امین الدین خاں ریاست لوہارو کے سلسلے میں کلکتے گئے۔ غالب نے اپنے کلکتے کے احباب کو سفارشی خطوط لکھے کہ ان کی ہر امکانی مدد کی جائے (ذکر غالب ص ۵۳، آثار غالب ص ۸۳)۔

۱۸۳۵ء (فروری)

غالب کے خلاف ایک مقدمے میں ڈگری ہوئی جس کی وجہ سے غالب نے خانہ نشینی اختیار کی (خط بنام تاریخ، متفرقات غالب ص ۹۵، غالب از مہر ص ۵۶، ذکر غالب ص ۵۴، ۵۹، ۶۵)۔

۱۸۳۵ء (۲۲ / مارچ)

ولیم فریزر ریذیڈنٹ دہلی کو نواب شمس الدین احمد خاں کے ملازم کریم خاں نے قتل کیا

(غالب ص ۳۸، ذکر غالب ص ۵۱، آثار غالب ص ۸۲)۔

۱۸۳۵ء (اپریل)

نواب شمس الدین احمد خاں کو ولیم فریزر کے قتل کے الزام میں گرفتار کیا گیا (ذکر غالب ص ۵۱، غالب از مہر ص ۵۱)۔

۱۸۳۵ء (۳۰/ جون)

غالب نے گورنر آگرہ و الہ آباد کو ایک درخواست دی جس میں پنشن کے معاملات و حالات بالتفصیل لکھے (غالب از مہر، ص ۱۶۵)۔

۱۸۳۵ء (ستمبر)

غالب نے اپنا فارسی دیوان 'مے خانۂ آرزو سرانجام' مرتب کیا (کلیات نثر ص ۳، ذکر غالب ص ۱۲۵، غالب، از مہر ص ۳۰۹)۔

۱۸۳۵ء (اکتوبر)

نواب شمس الدین احمد خاں کو کشمیری دروازے کے باہر پھانسی دی گئی (غالب از مہر ص ۵۱ ذکر غالب ص ۵۶)۔

۱۸۳۵ء (بعد اکتوبر)

غالب کی پنشن، جو فیروز پور جھرکہ سے ملا کرتی تھی اور جو ۱۸۳۱ء سے بند تھی، نواب شمس الدین احمد خاں کے پھانسی پانے کے بعد انگریزی خزانے سے ملنے لگی (ذ غالب، ص ۳۷

۱۸۳۵ء (۱۶/ دسمبر)

غالب نے لیفٹیننٹ گورنر کے پاس ایک درخواست جعلی شقے اور پنشن کے بارے میں دی (غالب از مہر، ص ۱۶۷)۔

۱۸۳۶ء (۲۳/ مارچ)

غالب نے لارڈ آکلینڈ کے پاس دو درخواستیں بھیجیں جن میں مقدمے کی مفصل روداد تحریر کی (غالب از مہر، ص ۱۶۱)۔

۱۸۳۶ء (۱۸؍جون)

لیفٹیننٹ گورنر نے غالب کی درخواست کا فیصلہ ان کے خلاف کیا (ذکرِ غالب، ص ۵۷)۔

۱۸۳۶ء (۱۴؍نومبر)

غالب نے مقدمہ صدر دیوانی یا کورٹ آف ڈائریکٹرز کے پاس بھیجنے کی درخواست دی (غالب از مہر، ص ۵۸)۔

۱۸۳۶ء (۵؍دسمبر)

غالب کی درخواست کا جواب دیا گیا کہ کاغذات ولایت بھیجے جا رہے ہیں (غالب از مہر ص ۱۷۰ و ذکرِ غالب ص ۵۸)۔

۱۸۳۶ء (۲۶؍دسمبر)

غالب نے گورنر جنرل کو تین مطالبات پر مشتمل درخواست دی (غالب از مہر ص ۱۷۰ ذکرِ غالب ص ۵۸)۔

۱۸۳۷ء (۱۰؍مئی)

غالب کے مقدمے کے کاغذات LABELLE ALLINCE نامی جہاز میں بذریعۂ ڈاک بھیجے گئے (غالب از مہر ص ۱۷۰ و ذکرِ غالب ص ۵۸)۔

۱۸۳۷ء (۲۶؍اگست)

غالب نے نواب شمس الدین احمد خاں کے زمانے کی بقایا پنشن کے لیے درخواست دی جو منظور ہوئی اور بقایا ادا کرنے کا حکم جاری ہوا (غالب از مہر ص ۱۶۹ و ذکرِ غالب ص ۴۷)۔

۱۸۳۷ء

اکبر شاہ ثانی کا انتقال ہوا اور بہادر شاہ تخت نشین ہوئے اور غالب نے قصیدہ لکھا (غالب از مہر، ص ۲۰۱)۔

۱۸۳۷ء (۱۷؍اکتوبر)

بیگم غالب نے اپنے بقایا وظیفے سے متعلق درخواست دی جو نواب شمس الدین احمد خاں نے

ادا نہیں کیا تھا (غالب از مہر ص ۱۶۹)۔

۱۸۳۷ء

• نصیر الدین شاہ اودھ نے وفات پائی۔ غالب نے ان کی مدح میں قصیدہ لکھا تھا جس پر پانچ ہزار کا صلہ بھیجنے کا حکم دیا گیا تھا مگر غالب کو ایک حبہ بھی نہ ملا، روشن الدولہ اور محمد حسن متوسط کھا گئے (غالب از مہر ص ۲۱۲ تا ۲۱۵)۔

۱۸۳۷-۳۸ء

دیوانِ فارسی کی ترتیب مکمل ہوئی اور خاتمہ لکھا (کلیاتِ نثر ص ۶۸، غالب از مہر ص ۳۹)۔

۱۸۳۹ء

دیوانِ اردو کا انتخاب عمل میں آیا (ذکرِ غالب ص ۱۳۶، ۱۲۵۴ھ مطابق ۱۸۳۹ء)۔

۱۸۴۱ء (اکتوبر)

غالب کا اردو دیوان سید المطابع یا مطبع سید الاخبار سے شعبان ۱۲۵۷ھ مطابق اکتوبر ۱۸۴۱ء میں چھپا (ذکرِ غالب ص ۱۲۱، نسخۂ عرشی ص ۱۱۵، طباعت اول)۔

۱۸۴۲ء

دہلی کالج کی پروفیسری کے لیے غالب کا انتخاب عمل میں آیا۔ ملازمت کے لیے مرزا کو سر ٹامسن نے بلایا، یہ پہنچے مگر ٹامسن نے حسبِ معمول استقبال نہیں کیا۔ اس امر سے کبیدہ خاطر ہو کر اور صاف جواب دے کر لوٹ آئے (آبِ حیات ص ۴۹۵، یادگارِ غالب ص ۳۹، آثارِ غالب ص ۹۶، ذکرِ غالب ص ۶۰، ماہِ نو فروری ۱۹۶۳ء ص ۲۵، غالب کون ہے ص ۲۲۔ صاحبِ طبقات الشعرا نے ۱۸۴۰ء کا واقعہ لکھا ہے جو غلط ہے)۔

۱۸۴۲ء

غالب کی پنشن کے مقدمے میں کورٹ آف ڈائریکٹرز نے غالب کے خلاف فیصلہ کیا اسی سال غالب نے ملکہ وکٹوریا کی خدمت میں بطور اپیل ایک میموریل ارسال کرنے کے لیے گورنر جنرل کو بھیجا (غالب از مہر ص ۱۷۰، ذکرِ غالب ص ۵۸)۔

۴۴۔۱۸۴۳ء

غالب کو بعہد رڈ الن برا کے دربار میں دسویں نمبر کی نشست کے علاوہ خلعت کا اعزاز بھی ملا (ذکرِ غالب ،ص ۶۰)۔

۱۸۴۴ء

غالب پنشن کے مقدمے میں حق رسی سے بالکل مایوس ہو گئے اور خاموشی اختیار کر لی (غالب از مہر ص ۱۷۱، ذکرِ غالب ص ۵۸)۔

۱۸۴۵ء

غالب کا فارسی دیوان مطبع دار السلام دہلی سے پہلی مرتبہ شائع ہوا (ذکرِ غالب ص ۱۲۵ غالب از مہر ص ۳۰۹)۔

۱۸۴۶ء

۳۱ر جنوری کو سرسید کی تصنیف آثار الصنادید مکمل ہوئی۔ غالب نے اس کی تقریظ لکھی (ماہِ نو فروری ۱۹۶۱ء، ص ۹)۔

۱۸۴۶ء

انگریزوں نے سکھوں پر فتح پائی۔ غالب نے اس خوشی میں لارڈ ہارڈنگ کی تعریف میں قصیدہ لکھا (کلیاتِ نظمِ فارسی)۔

۱۸۴۷ء (مئی)

مطبع دار السلام دہلی سے دیوانِ اردو کا دوسرا ایڈیشن شائع ہوا (ذکرِ غالب ص ۳۳۱، نسخۂ عرشی ص ۹۶، غالب۔ فکر و فن)۔

۱۸۴۷ء (مئی)

قمار بازی کے الزام میں غالب کی گرفتاری، احسن الاخبار بمبئی ۲۵ر جون کی اشاعت میں دہلی سے ۱۵ر جمادی الثانی کی خبر لکھی ہے۔ فوائد الناظرین کی اشاعت ۳۱ر مئی ۱۸۴۷ء میں ۲۵ر مئی کا واقعہ لکھا ہے۔ فیض الحسن کوتوال نے زنانی سواریوں کی آمد کا بہانہ کیا اور داخلِ مکان ہوا۔ وہاں

خوب جوتم بیزار ہوئی۔ غالب کو گرفتار کرلیا گیا۔ بہادر شاہ ظفر نے سفارشی رقعہ لکھا لیکن بے سود رہا۔ چھ ماہ قید اور دو سو روپے جرمانے کی سزا کا حکم کنور وزیر علی کی عدالت سے ہوا (ذکر غالب ص ۶۳، غالب ص ۱۸۱، دہلی کا آخری سانس ص ۱۷۳، مکاتیب غالب ص ۶۹، یادگار غالب ص ۳۰ آثار غالب ص ۱۰۳، کلامِ عاصی ص ۲۶۳)۔ غالب نے حبسیہ لکھا جو شاہکار ہے۔

۱۸۴۷ء

مرزا باقر علی خاں کامل فرزند مرزا زین العابدین خاں کی ولادت ہوئی، انھیں غالب نے پالا تھا (ذکر غالب، ص ۱۱۰)۔

۱۸۴۷ (ستمبر)

غالب کی قید سے قبل از میعاد رہائی جس کی سفارش سول سرجن یا مجسٹریٹ نے کی تھی (ذکر غالب ص ۶۳، مکاتیب غالب ص ۷۰، ۱۷، یادگار غالب ص ۳۱)۔

۱۸۴۸ء (مارچ)

اردو کے موجودہ خطوط میں پہلا خط ۹ مارچ ۱۸۴۸ء کا بنام منشی نبی بخش حقیر ہے۔ اس امر کا امکان ہے کہ غالب اس سے پہلے بھی اردو میں خط لکھتے رہے ہوں جو دستبرد زمانہ کی نذر ہو چکے ہیں (نادرات غالب ص ۲۰، متن و ص ۵ تمہید)۔

۱۸۴۹ء (اگست)

غالب کی نثر فارسی کا مجموعہ پنج آہنگ کے نام سے مطبع سلطانی میں چھپا۔ تاریخ طباعت ۴ اگست ۱۸۴۹ء درج ہے (ذکر غالب، ص ۱۱۷)۔

۱۸۵۰ء

مرزا حسین علی خاں شاداں فرزند زین العابدین خاں عارف پیدا ہوئے جن کو غالب نے اپنا متبنٰی بنالیا تھا (ذکر غالب، ص ۱۱۳)۔

۱۸۵۰ء

واجد علی شاہ والیِ اودھ کی مدح میں قصیدہ لکھا اور نقطب الدولہ کو بھیجا۔ اس نے واجد علی شاہ کی خدمت میں پیش کیا۔ دربار میں مولانا ناصر نے پڑھا۔ آغاز سال ۱۸۵۰ء کا واقعہ ہے (کلیات نثر غالب

ص ۲۲۱، غالب از مہر ص ۲۱۶)۔

۱۸۵۰ء (۴ر جولائی)

۲۳ر شعبان ۱۲۶۶ھ، مطابق ۴ر جولائی ۱۸۵۰ء کو بہادر شاہ ظفر شہنشاہ ہند نے مرزا غالب کو تاریخ تیموریہ لکھنے کی خدمت پر مامور کیا، خلعت شش پارچہ مع جیغہ و سرپیچ و حمائل مروارید عطا کیا اور نجم الدولہ دبیر الملک نظام جنگ خطاب سے نوازا۔ اس ماموریت کے سلسلے میں حکیم احسن اللہ خاں اور میاں کالے صاحب کی کوششوں کو بہت دخل ہے۔ مشاہرہ پچاس روپے ماہانہ مقرر ہوا (کلیات نثر ص ۲۷۱، غالب از مہر ص ۲۱۰، نادرات غالب ص ۸، ذکر غالب ص ۶۷ آثار غالب ص ۱۱۶، یادگار غالب ص ۳۵، اسعد الاخبار آگرہ ۱۵ر جولائی ۱۸۵۰ء، کلیات نثر میں ۴ر جون غلط چھپا ہے)۔

۱۸۵۰ء

فارسی میں خط و کتابت تقریباً ترک کر کے اردو میں خط و کتابت شروع کی (یادگار ص ۲۰۴ آثار غالب ص ۱۱۷)۔ مکاتیب غالب میں بھی اسی کو اہمیت دی ہے (مکاتیب غالب، ص ۱۶۱) لیکن غالب کا اردو خط ۱۸۴۸ء کا موجود ہے اور فارسی کا آخری خط ۷ر مئی ۱۸۶۴ء مشمولہ پنج آہنگ (کلیات نثر، ص ۲۵۳) بنام غلام بابا ہے۔ پس نتیجہ یہ ہے کہ غالب ۱۸۵۰ء سے پہلے بھی اردو میں خط لکھتے تھے اور ۱۸۵۰ء کے بعد بھی فارسی میں خط لکھتے رہے ہیں۔

۱۸۵۰ء

ولی عہد شاہ شہزادہ فتح الملک غالب کے شاگرد ہوئے، چار سو روپے سالانہ مشاہرہ مقرر ہوا (آثار غالب، ص ۱۱۶)۔ غالب کو احتراق کی بیماری لاحق ہوئی (نادرات غالب، متن ص ۵ خط نمبر ۵)۔

۱۸۵۱ء (یکم جنوری)

مہر نیم روز امیر تیمور سے بابر بادشاہ تک کا حال لکھا جا چکا تھا (نادرات غالب، متن ص ۸)۔

۱۸۵۱ء (۲۸ر مارچ)

ہمایوں کا حال مکمل ہو چکا تھا (نادرات غالب، متن ص ۱۱)۔

۱۸۵۱ء (دسمبر)

شہزادہ جواں بخت کا سہرا بفرمائش ملکہ زینت محل لکھا (آثار غالب، ص ۱۰۷)۔ اس کا مقطع تھا:

ہم سخن فہم ہیں، غالب کے طرفدار نہیں
دیکھیں کہہ دے کوئی اس سہرے سے بڑھ کر سہرا

ذوق کے اہلِ حلقہ نے اس کو ہوا دی۔ ذوق نے سہرا لکھا۔ غالب کو بربنائے مصلحت قطعۂ معذرت لکھنا پڑا جس میں "کہتا ہوں سچ کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے" سے پہلے سے "روئے سخن کسی کی طرف ہو تو روسیاہ" کہہ کر ذوق پر بڑا گہرا اور لطیف طنز کیا تھا۔ غالب و ذوق کے سہرے مع قطعۂ معذرت دہلی کے اردو اخبار کی اشاعت ۲۸، مارچ ۱۸۵۲ء میں شائع ہوئے (نگار رام پور بابت جون ۱۹۶۳ء)۔

۱۸۵۲ء (مارچ)

میاں کالے صاحب کے مکان کو چھوڑ دیا اور حکیم محمد حسن خاں کے مکان واقع محلہ بلیماران میں آ گئے (غالب از مہر، ص ۸۲)۔

۱۸۵۲ء (اپریل)

زین العابدین خاں عارف کا انتقال ہوا۔ یہ غالب کی اہلیہ کے بھتیجے اور غالب کے عزیز ترین شاگرد تھے۔ ان کو غالب نے اپنا بیٹا بنا لیا تھا (ذکر غالب ص ۱۰۸، غالب ص ۶۴ نادرات غالب ص ۱۶۸، آثار غالب ص ۱۱۹)۔ غالب نے ان کا مرثیہ لکھا:

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں؟ اب رہو تنہا کوئی دن اور

۱۸۵۲ء (۲ مئی)

حکیم مومن خاں کا انتقال ہوا (نادرات غالب متن ص ۳۳، آثار غالب ص ۱۱۹)۔

۱۸۵۲ء (جون)

حضرت آدم سے لے کر چنگیز خاں تک کے حالات مہر نیم روز کے لیے مکمل کیے (نادرات غالب

ص ۵۷، متن ص ۲۵)۔

۱۸۵۲ء (دسمبر)

غالب نے اپنے اردو دیوان کو خوش خط لکھوا کر اور عمدہ جلد بندھوا کر مہاراجا جے پور کی خدمت میں بھیجا (خطوط غالب، ص ۱۲۹)۔

۱۸۵۳ء (جنوری)

دیوان مہاراجا جے پور کی خدمت میں پیش ہوا (نادراتِ غالب، ص ۳۰)۔

۱۸۵۳ء (مارچ)

جے پور سے پانچ سو روپے اور خلعت تجویز ہوا (نادراتِ غالب ص ۳۳، خطوط غالب ص ۳۲)۔

۱۸۵۳ء (جون)

جے پور سے پانچ سو روپے کے انعام کی ہنڈی وصول ہوئی جو بارہ دن کی میعادی تھی، چھ دن بعد حق کا تاوے کر روپے وصول کیے (خطوط غالب، ص ۱۳۵)۔

۱۸۵۳ء (جولائی)

بہادر شاہ ظفر بعد عید الفطر بیمار ہوئے (نادراتِ غالب، ص ۳۳، ۳۸)۔

۱۸۵۳ء (اگست)

بہادر شاہ ظفر تن درست ہوئے۔ مرض جاتا رہا، کمزوری باقی ہے (نادراتِ غالب ص ۴۳)۔

۱۸۵۳ء (ستمبر و اکتوبر)

غالب نے غسلِ صحت کی تقریب کے لیے قصیدہ لکھا (نادراتِ غالب، ص ۴۴)۔

۱۸۵۳ء (نومبر)

بہادر شاہ ظفر نے غسلِ صحت اب تک نہیں کیا۔ قصیدۂ تہنیت غالب نے لکھ رکھا ہے (نادراتِ غالب، ص ۴۹)۔

۱۸۵۳ء (دسمبر)

غالب کی پھوپھی کا انتقال ہوا جو غالب سے بہت محبت کرتی تھیں (نادرات غالب، ص ۴۹)۔

بہادر شاہ ظفر نے غسلِ صحت کیا ہوگا (نادراتِ غالب حصہ اول، ص ۹۳)۔

۱۸۵۴ء (جنوری)

بہادر شاہ ظفر نے بیماری کے عالم میں درگاہ حضرتِ عباس علم دار پر علم چڑھانے کی منت مانی تھی۔ لکھنؤ میں علم چڑھایا گیا تو عوام میں مشہور ہو گیا کہ بادشاہ شیعہ ہو گئے۔ غالب سے اس کی تردید میں ایک فارسی مثنوی کلماتِ طیبات لکھوائی گئی (نادراتِ غالب ص ۵۰، حاشیہ ص ۴۳ حصہ اول ص ۹۳)۔

۱۸۵۴ء (اگست)

غالب کا ایک قصیدہ بادشاہ اودھ کی خدمت میں پیش ہوا (نادراتِ غالب، ص ۶۲)۔

۱۸۵۴ء (ستمبر)

غالب نے عیدالضحیٰ کے موقع پر قصیدۂ مہر نیم روز کا مسودہ پیش کیا۔ توقیعِ خوش نودی بہادر شاہ ظفر نے عطا کیا (نادراتِ غالب ص ۶۳، ذکرِ غالب ص ۱۱۹)۔

۱۸۵۴ء (نومبر)

غالب کے ہم زلف نواب غلام حسین خاں نے انتقال کیا۔ یہ عارف کے والد تھے (نادراتِ غالب، ص ۶۸)۔

۱۸۵۴ء (نومبر)

شیخ محمد ابراہیم ذوق نے انتقال کیا۔ غالب نے تاریخِ وفات لکھی (نادراتِ غالب ص ۶۸ ذکرِ غالب ص ۶۹)۔

۱۸۵۴ء

غالب استادِ بہادر شاہ ظفر مقرر ہوئے (ذکرِ غالب ص ۶۹، غالب نامہ ص ۱۲۱ (۱۶ اکتوبر غلط ہے)، یادگارِ غالب ص ۳۱)۔

۱۸۵۴ء

نواب ضیاء الدین احمد خاں اپنی جائیداد کے سلسلے میں کلکتے گئے۔ غالب نے دوستوں کو خط لکھے کہ ان کی مدد کرنا (یادگار غالب، ص ۳۶)۔

۱۸۵۵ء

مہر نیم روز کی مخزن المطابع دہلی سے اشاعت (ذکر غالب ص ۱۲۰، نادرات غالب ص ۷۰)۔

۱۸۵۵ء

نواب یوسف علی خاں ناظم تخت نشین ہوئے۔ غالب نے ان کی شاگردی اسی سال لکھی ہے حالانکہ ۱۸۵۷ء میں شاگرد ہوئے (خطوط غالب ص ۳۲۷، ذکر غالب ص ۷۰، غالب از مہر ص ۲۰۴)۔

۱۸۵۵ء

مرزا نے لارڈ ڈلہوزی کی معرفت ملکہ وکٹوریا کی خدمت میں قصیدہ بھیجا (ذکر غالب، ص ۹۲)

۱۸۵۶ء

واجد علی شاہ والیِ اودھ کی تخت و سلطنت سے معزولی (ذکر غالب ص ۹۶، غالب نامہ ص ۱۲۱)

۱۸۵۶ء

غالب نے ملکہ وکٹوریا کی خدمت میں دوسرا قصیدہ بتوسط لارڈ کیننگ بھیجا (ذکر غالب ص ۹۲)

۱۸۵۶ء (جولائی)

مرزا فخرو ولی عہد سلطنتِ ہند شاگردِ غالب کا انتقال ہوا (ذکر غالب، ص ۶۹)۔

۱۸۵۷ء (جنوری)

رسل برک نے لندن سے بذریعہ خط اطلاع دی کہ بعد تحقیق ملکہ وکٹوریا کی طرف سے خلعت اور اعزاز دیا جائے گا (کلیاتِ نثر غالب ص ۳۹۵، آثار غالب ص ۱۲۷، خطوط غالب ص ۳۲۶)۔

۱۸۵۷ء (۲۸ جنوری)

نواب یوسف علی خاں کی خدمت میں قصیدہ مولوی فضلِ حق خیر آبادی کے ایما پر بھیجا

(غالب، ص ۲۰۲)۔

۱۸۵۷ء (فروری)

نواب یوسف علی خاں ناظم غالب کے شاگرد ہوئے ۔سو روپے شیرینی کے لیے بھیجے (مکاتیب غالب، ص ۷۹)۔

۱۸۵۷ء (۱۱ر مئی)

دہلی میں ہنگامہ، میرٹھ کی فوج نے انگریزوں کے خلاف مہم شروع کی (کلیات نثر ص ۳۸۲ ذکر غالب ص ۷۹)۔

۱۸۵۷ء (ستمبر)

دہلی پر انگریزوں کا دوبارہ قبضہ (۱۴ر ستمبر: ذکر غالب ص ۷۹ اور غالب از مہر ص ۱۳۹ ۱۸ر ستمبر: کلیات نثر فارسی ص ۳۸۸)

۱۸۵۷ء (۵ر اکتوبر)

گوروں کا دیوار پھاند کر غالب کے گھر میں کود آنا۔ غالب اور ان کے ہمراہ اوروں کو لے جانا اور ان سب کا کرنل براون کے آگے پیش ہونا۔ غالب اور ان کے متعلقین کو چھوڑ دیا (کلیات نثر ص ۳۹۶، غالب از مہر ص ۲۵۲)۔

۱۸۵۷ء (۱۹ر اکتوبر)

غالب کے بھائی مرزا یوسف خاں کا بعالم دیوانگی انتقال ہوا۔ یہ غالب سے الگ رہتے تھے بیوی بچے بھی چھوڑ کر چلے گئے تھے۔ غالب خود نہ جا سکے، سامان تجہیز و تکفین اور آدمی بھیجے (کلیات نثر ص ۳۹۵ ،ذکر غالب ص ۷۳)۔

۱۸۵۸ء (اگست)

دستنبو کی تسوید ختم ہوئی (غالب کون ہے ص ۶۲ ،کلیات نثر ص ۳۱۰)۔

۱۸۵۸ء (۱۰ر اگست)

غالب نے برہان قاطع کا نسخہ نواب علاء الدین خاں علائی کو دیا (ماہ نو فروری ۱۹۶۶ء ص ۶۲)

۱۸۵۸ء (اکتوبر)

بہادر شاہ ظفر کو جلاوطنی کا حکم دیا گیا اور رنگون میں نظر بندی کے لیے روانہ کیا گیا (خطوطِ غالب ص ۲۷)۔

۱۸۵۸ء (نومبر)

مطبع مفید خلائق آگرہ سے دستنبو کی اشاعت جس میں ۱۱ر مئی ۱۸۵۷ء سے ۱۳ر جولائی ۱۸۵۸ء تک کے حالات دیدہ شنیدہ خالص فارسی میں لکھے ہیں (خطوطِ غالب ص ۲۳۱، ذکرِ غالب ص ۱۲۱)۔

۱۸۵۹ء (۱۷ر جنوری)

نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کی رہائی کی خبر پا کر ان سے ملنے ڈاک گاڑی میں بیٹھ کر میرٹھ گئے اور ۲۳ جنوری کو واپس آئے (خطوطِ غالب ص ۲۷۳، حاشیے میں تاریخ غلط لکھی ہے)۔

۱۸۵۹ء (جولائی)

قاطع برہان مکمل ہوئی اور غالب اس کی طباعت کی فکر میں تھے (خطوطِ غالب ص ۲۸۱، ماہِ نو فروری ۱۹۶۶ء ص ۶۲)۔

۱۸۵۹ء (جولائی)

نواب یوسف علی خاں والیِ رام پور نے غالب کا سو روپے ماہوار وظیفہ مقرر کیا (خطوطِ غالب ص ۲۸۸، مکاتیبِ غالب ص ۸۲)۔

۱۸۶۰ء (۸ر جنوری)

نواب رام پور کی دعوت پر پہلی مرتبہ رام پور کو روانہ ہوئے (مکاتیبِ غالب ص ۹۳ خطوطِ غالب ص ۲۵۷، ۳۳۷)۔

۱۸۶۰ء (۱۷ر مارچ)

۱۷ر مارچ کو رام پور سے روانہ ہو کر ۲۳ر مارچ کو دہلی پہنچے (مکاتیبِ غالب ص ۱۰۳ خطوطِ غالب ص ۳۰۶)۔

۱۸۶۱ء (۳۰ رمئی)

غدر کے ہنگامے میں بند ہو جانے والی پنشن جاری ہوئی اور زرِ بقایا ملا (خطوطِ غالب ص ۲۸۹،۱۸۲، مکاتیبِ غالب ص ۶۱)۔

۱۸۶۱ء (جولائی، اکتوبر)

قاطعِ برہان کی تکمیل (ماہِ نو فروری ۱۹۶۶ء ص ۶۲، خطوطِ غالب ص ۲۹۸،۱۸۸)۔

۱۸۶۱ء (جولائی)

اردو دیوان کا تیسرا ایڈیشن مطبعِ احمدی دہلی میں چھپا جو غالب کو پسند نہ آیا اور اس نسخے کی صحت کر کے کان پور بھیجا (خطوطِ غالب ص ۲۹۸، دیوانِ عرشی ص ۱۰۶، ذکرِ غالب ص ۱۳۲)۔

۱۸۶۲ء (جون)

قاطعِ برہان مطبعِ نول کشور لکھنؤ میں چھپی (ماہِ نو فروری ۱۹۶۶ء، خطوطِ غالب ص ۳۰۱،۷۵، ۵۵۱)۔

۱۸۶۲ء (جون)

اردو دیوان کا چوتھا ایڈیشن مطبعِ نظامی کان پور میں چھپا (دیوانِ عرشی ص ۱۰۶، ذکرِ غالب ص ۱۳۳)۔

۱۸۶۲ء (جون)

مولانا فضلِ حق خیر آبادی کا انتقال جزائر انڈمان میں ہوا (خطوطِ غالب، ص ۳۳۵)۔

۱۸۶۳ء (مارچ)

سر رابرٹ منٹگمری لیفٹیننٹ گورنر پنجاب نے غالب کو خلعت دیا (غالب کون ہے ص ۳۳ ذکرِ غالب ص ۹۳،۸۹، خطوطِ غالب ص ۳۲۹، مکاتیبِ غالب ص ۶۲، غالب از مہر ص ۳۱۸، آثارِ غالب میں ۲۳ رمارچ غلط تاریخ ہے)۔

۱۸۶۳ء (۹ رجولائی)

قادر نامہ و اسمائے فارسی کی محبس پریس دہلی سے اشاعت (دیوانِ عرشی، ص ۴۷۷)۔

۱۸۶۳ء (ستمبر)

کلیاتِ نظمِ فارسی کی مطبع نول کشور سے اشاعت (خطوطِ غالب ص ۸۸، آثارِ غالب ص ۲۳۱ ذکرِ غالب ص ۱۲۶، غالب از مہر ص ۳۱۱)۔ (ذکرِ غالب مئی جون، خطوطِ غالب ۳ر ستمبر کو ایک نسخہ ملا۔ غالب از مہر ستمبر میں نسخہ ملا)۔

۱۸۶۳ء (بعد ستمبر)

مفیدِ خلائق آگرہ سے اردو دیوان کا پانچواں ایڈیشن شائع ہوا (دیوانِ عرشی ص ۱۰۸ ذکرِ غالب ص ۱۳۳)۔

۱۸۶۴ء (قبلِ مئی)

مثنوی ابرِ گہربار کی اکمل المطابع میں طباعت (غالب از مہر ص ۳۱۱، ذکرِ غالب ص ۱۲۶ خطوطِ غالب ص ۹۴)۔

۱۸۶۴ء

قادر نامہ و اسمائے فارسی کی محبس پریس دہلی سے اشاعت (دیوانِ عرشی ص ۲۷۷ ۹ر جولائی ۱۸۶۳ء ہے لیکن ذکرِ غالب ص ۱۳۱، مکاتیبِ غالب ص ۳۵ میں ۱۸۶۴ء ہی ہے۔

۱۸۶۴ء (نومبر)

لطائفِ غیبی کی اکمل المطابع دہلی سے اشاعت (ذکرِ غالب ص ۱۵۱ میں ۱۸۶۵ء غلط ہے خطوطِ غالب ص ۳۳۹، ذکرِ غالب ص ۱۳۲)۔ یہ کتاب سیاح کے نام سے چھپی تھی مگر غالب نے خود لکھی تھی۔

۱۸۶۴ء

سوالاتِ عبدالکریم کی اکمل المطابع دہلی سے اشاعت بعد و غالب (ذکرِ غالب، ص ۱۳۳)

۱۸۶۵ء (۲۱ر اپریل)

نواب یوسف علی خاں ناظم والیِ رام پور کا انتقال ہوا (مکاتیبِ غالب ص ۱۱۰، خطوطِ غالب ص ۳۳۱، ذکرِ غالب ص ۹۵)۔

۱۸۶۵ء (جولائی)

نواب امین الدین خاں کے اصرار پر خسرو کی غزل پر فارسی غزل لکھی (عودِ ہندی ص ۳۴۳ خطوطِ غالب ص ۳۳۴)۔

۱۸۶۵ء (اگست)

نامۂ غالب بنام مرزا رحیم بیگ میرٹھی کی مطبع محمدی دہلی سے اشاعت (ذکرِ غالب ص ۱۴۳ مکاتیبِ غالب ص ۳۵، خطوطِ غالب ص ۴۴۳)۔

۱۸۶۵ء (اکتوبر)

دہلی سے ۷؍ اکتوبر کو نواب کلب علی خاں والیِ رام پور کی تخت نشینی کے جشن میں شرکت کی غرض سے رام پور روانہ ہوئے۔ ۱۲؍ اکتوبر کو رام پور پہنچے (ذکرِ غالب ص ۹۵، مکاتیبِ غالب ص ۱۱۳، خطوطِ غالب صفحات ۹۹، ۱۰۹، ۱۱۰، ۴۴۳، اردوئے معلیٰ ص ۲۴۴)۔

۱۸۶۵ء (نومبر، دسمبر)

دستنبو لٹریری سوسائٹی روہیلکھنڈ بریلی سے دوبارہ شائع ہوئی (ذکرِ غالب ص ۱۴۳ (خاتمۂ دستنبو منجانب مطبع)۔

۱۸۶۵ء (دسمبر)

درفشِ کاویانی (قاطعِ برہان) کی اکمل المطابع دہلی سے اشاعت بامداد غلام بابا سورتی (ماہِ نو فروری ۱۹۶۶ء ص ۶۳، خطوطِ غالب ص ۴۴۳، ذکرِ غالب ص ۱۲۵)۔

۱۸۶۵ء (۲۸؍ دسمبر)

رام پور سے دہلی کو روانہ ہوئے۔ مراد آباد میں سردی کی وجہ سے بیمار ہو گئے (ذکرِ غالب ص ۹۸، اردوئے معلیٰ ص ۸۶، خطوطِ غا ا ۳۳۵،۲۰۶، ماہِ نو فروری ۱۹۶۶ء ص ۶۳ مکاتیبِ غالب ص ۴۸)۔

۱۸۶۶ء (۸؍ جنوری)

غالب رام پور سے روانہ ہو کر مراد آباد ٹھہرتے ہوئے ۸؍ جنوری کو دہلی پہنچے (ذکرِ غالب

ص ۹۸، اردوے معلی ص ۸۶، مکاتیب غالب ص ۴۸، ماہِ نو، فروری ۱۹۶۶ ص ۶۴، خطوطِ غالب ص ۲۰۶، ۳۳۵)۔

۱۸۶۶ء (جولائی)

مؤید برہان کے جواب میں اکمل المطابع دہلی میں فارسی کا قطعہ چھپوایا (مکاتیب غالب ص ۵۴، ۵۵)۔

۱۸۶۶ء (اکتوبر)

نواب کلب علی خاں آشیاں چیدن کی بحث کی وجہ سے غالب سے کبیدہ خاطر ہوئے (مکاتیب غالب، ص ۶۱)۔

۱۸۶۷ء (فروری)

نکات و رقعاتِ غالب کی مطبع سراجی دہلی سے اشاعت (ذکر غالب ص ۱۳۰، نکات و رقعات مرتبۂ اکبر علی خاں)۔

۱۸۶۷ء (فروری)

غالب نے اکمل الاخبار و اشرف الاخبار دہلی میں اعتذار چھپوایا (غالب کون ہے ص ۸۴)۔

۱۸۶۷ء

ہنگامۂ دل آشوب حصۂ اول و دوم باقر و اسحاق نے چھپوایا جس میں قاطع برہان سے متعلق منظوم بحث ہے (ہنگامۂ دل آشوب، مرتبۂ سید قدرت نقوی، مطبوعۂ انجمن ترقیِ اردو کراچی)۔

۱۸۶۷ء

تیغ تیز بجواب مؤید برہان اکمل المطابع دہلی سے غالب نے چھپوائی (ذکر غالب ص ۱۳۵)۔

۱۸۶۷ء

سبد چین مطبعِ محمدی میں چھپی (ذکر غالب، ص ۱۲۷)۔

۱۸۶۷ء (۲ر دسمبر)

مولوی امین الدین مدرس پٹیالہ، مولف قاطع القاطع کے خلاف مقدمۂ ازالۂ حیثیت عرفی دائر ہوا (ذکر غالب ص ۱۳۸، اردو سہ ماہی اپریل ۱۹۴۳ء ص ۱۴۲، احوال غالب ص ۱۴۲)۔

۱۸۶۸ء (۳ر مارچ)

اردو کی آخری غزل نواب امین الدین احمد خاں کی فرمائش پر لکھی گئی (نقوش، مکاتیب نمبر)۔

۱۸۶۸ء (مارچ)

۲۳ر مارچ کو مقدمۂ ازالۂ حیثیت عرفی سے دست برداری، راضی نامہ داخل ہوا (اردو سہ ماہی اپریل ۱۹۴۳ء ص ۱۴۲، ذکر غالب ص ۱۵۱، احوال غالب ص ۱۴۲)۔

۱۸۶۸ء (۲۷ر اکتوبر)

عودِ ہندی کی مطبع مجتبائی میرٹھ سے طباعت (غالب از مہر ص ۳۰۲ میں مولانا مہر نے ۱۵ر اکتوبر تاریخ لکھی ہے جو صحیح نہیں ہے) (ذکرِ غالب ص ۱۳۵، مکاتیب غالب ص ۲۴۳ عودِ ہندی طبع اول صفحۂ آخر، آثار غالب ص ۱۹۳)۔

۲ر ذیقعدہ ۱۲۸۵ھ کو غالب نے اس عالمِ مادّی سے عالمِ ارواح کی طرف رحلت فرمائی ''آہ غالب بمرد'' مادّۂ تاریخِ وفات (آثار غالب ص ۲۰۱، غالب کون ہے ص ۸۹، ذکر غالب ص ۱۰۵، مکاتیب غالب ص ۲۷، غالب از مہر ص ۳۳۸، یادگار غالب ص ۱۴۲، دوشنبہ بوقت ظہر انتقال ہوا)۔

بعد وفات غالب

۱۸۶۹ء (۶ر مارچ)

اکمل المطابع دہلی سے اردو خطوط کا مجموعہ اردوے معلی چھپا (ذکر غالب ص ۱۳۷، آثار غالب ص ۱۹۳، مکاتیب غالب ص ۲۳۹)۔

۱۸۷۰ء (۴ر فروری)

۲ر ذیقعدہ ۱۲۸۶ء کو غالب کی پہلی برسی کے موقع پر بیگم غالب امراؤ بیگم کا انتقال ہوا

(ذکرِ غالب ص ۱۱۳، مکاتیبِ غالب ص ۷، آثارِ غالب ص ۲۰۵)۔

۱۸۷۰ء (جولائی)

سبد باغ دو در کی کتابت مکمل ہوئی (ذکرِ غالب ص ۱۲۸، آج کل دہلی، ۱۵ر فروری ۱۹۴۷ء)۔

۱۸۷۱ء

دستنبو کا تیسرا ایڈیشن لٹریری سوسائٹی روہیلکھنڈ بریلی سے چھپا (ذکرِ غالب، ص ۱۲۳)۔

۱۸۷۶ء (۲۵ر مئی)

میرزا باقر علی خاں کامل فرزند میرزا زین العابدین خاں عارف کا انتقال ہوا (ذکرِ غالب ص ۱۱۳، مکاتیبِ غالب ص ۱۴)۔

۱۸۸۰ء

مرزا حسین علی خاں شاداں پسرِ مرزا زین العابدین خاں عارف کا انتقال ہوا (ذکرِ غالب ۱۱۳، مکاتیبِ غالب ص ۱۴)۔

کتابیات

کلیاتِ نثرِ غالب	غالب	اپریل ۱۸۸۸ء، مطبع نول کشور لکھنؤ
اردوئے معلیٰ	مولوی نسیم احمد	۱۹۲۲ء، مطبع مجیدی کان پور
عودِ ہندی	مرتبہ آسی المدنی	ستمبر ۱۹۴۱ء، مطبع نول کشور لکھنؤ
مکاتیبِ غالب	مولانا عرشی	۱۹۴۷ء، رام پور (بارِ پنجم)
دستنبو	غالب	دسمبر ۱۸۶۵ء لٹریری سوسائٹی روہیلکھنڈ، بریلی
نادراتِ غالب	سید آفاق حسین آفاق دہلوی	۱۹۴۹ء، ادارۂ نادرات، کراچی
خطوطِ غالب	مولانا غلام رسول مہر	طبع اول ۱۹۵۱ء لاہور
نسخۂ حمیدیہ (دیوانِ اردو)	محمد انوار الحق	۱۹۲۸ء بھوپال، مفید عام آگرہ
دیوانِ غالب	نسخۂ عرشی	انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۵۸ء

نکات و رقعات	مرتب: اکبر علی خاں	کشمیر
یادگارِ غالب	مولانا حالی	شیخ مبارک علی، لاہور
غالب	مولانا مہر	شیخ مبارک علی، لاہور (طبع سوم، مئی ۱۹۴۴ء)
آثارِ غالب	شیخ محمد اکرم	تاج آفس، بمبئی
ذکرِ غالب	مالک رام	مکتبہ جامعہ ملیہ دہلی، ۱۱ اکتوبر ۱۹۵۰ء، طبع دوم
احوالِ غالب	مرتب: مختار الدین احمد آرزو	انجمن ترقیِ اردو ہند، علی گڑھ
غالب کون ہے؟	سید قدرت نقوی	فروری ۱۹۶۹ء، ملتان
ہنگامۂ دل آشوب	مرتب: سید قدرت نقوی	۱۹۶۹ء، انجمن ترقیِ اردو، کراچی
آبِ حیات	مولانا محمد حسین آزاد	
بہادر شاہ ظفر اور ان کا عہد	رئیس احمد جعفری	
کلامِ عاصی	(بحوالہ: ذکرِ غالب و آثارِ غالب)	
دلی کا آخری سانس	(بحوالہ: غالب از مہر)	

رسائل

اردو ساہی	اپریل ۱۹۴۳ء
آج کل، دہلی	۱۵ فروری ۱۹۴۷ء
ماہِ نو کراچی	فروری ۱۹۶۳ء، فروری ۱۹۶۶ء
	مارچ ۱۹۶۷ء، فروری ۱۹۶۸ء
نقوش لاہور	مکاتیب نمبر، ۱۹۵۷ء
نگار رام پور	جون ۱۹۶۳ء
افکار، غالب نمبر	۱۹۶۶ء

(۱۹۶۹ء)

غالب۔ نقادِ فن

غالب نے جس طرح اردو نظم کو ایک توانا اندازِ بیان اور اردو نثر کو ایک نیا اسلوبِ نگارش بخشا، اسی طرح علوم ادب کی جانچ پڑتال اور پرکھ کے لیے کچھ نشانِ راہ چھوڑے ہیں۔ غالب کی نظر اردو اور فارسی ادب پر بہت گہری تھی۔ اس کے اردو و فارسی خطوط و تقریظات میں اس کی ژرف نگاہی کی کافی مثالیں موجود ہیں۔ اس نے مشاہیر اساتذہ کے کلام کا بنظرِ غائر مطالعہ کیا تھا اساتذہ کے کلام کو اپنے دور میں مروجہ اصول و ضوابط کی روشنی میں پرکھ کر بڑی متوازن رائے دی تھی۔

غالب کے زمانے میں باقاعدہ تنقید کا رواج نہیں تھا لیکن تنقید موجود ضرور تھی۔ ہر دور کی کچھ خصوصیات ہوا کرتی ہیں، انھی کو سامنے رکھ کر بات کرنی پڑتی ہے۔ غالب کے زمانے میں مشاعروں ہی میں تنقید کا فرض ادا کر دیا جاتا تھا۔ تذکرہ نگار حضرات اپنے اپنے تذکروں میں ہر شاعر کے ذکر میں کچھ مخصوص اصطلاحی الفاظ استعمال کر کے اس کے مرتبے کو متعین کرنے کی کوشش کیا کرتے تھے۔ عملی تنقید میں صرف توضیح و تشریح کا سراغ ملتا ہے۔ اساتذہ اپنے شاگردوں کی رہنمائی کے لیے درسی کتب کی تشریح یا مشکل الفاظ کے معنی یا مشکل مقامات کی توضیح، شرح لکھ کر فرمایا کرتے تھے یا حاشیہ نگاری کے ذریعے یہ خدمات انجام دی جاتیں۔ دیباچے اور تقریظیں بھی اس سلسلے کی کڑیاں خیال کی جا سکتی ہیں جن میں زیادہ تر جذبۂ تحسین ہی کارفرما ہوتا تھا مگر کبھی کبھی ان میں بڑے کام کی باتیں لکھ دی جاتی تھیں۔

غالب نے اردو و فارسی میں دیباچے، تقریظیں اور خاتمے وغیرہ لکھے ہیں، اردو خطوط میں

بہت سے ادبی و لسانی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہاں صرف اردو میں بیان کردہ چند مباحث پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

دیباچہ سراج المعرفت میں مطالب کتاب پر روشنی ڈالنے کے بعد کتاب کی زبان کے متعلق لکھا:

"ان (اشغال و اذکار) کو ایک رسالے میں درج کریں اور اس رسالے کی تحریر میں اردو کہ صاف اور بے تکلف ہو، خرچ کریں"۔

اس بیان سے ظاہر ہے کہ غالب صاف و بے تکلف زبان کو اہمیت دیتے تھے، ان کے خطوط میں ایسی ہی زبان ملتی ہے۔ دیباچہ حدائق انظار میں بھی یہی بات اس طرح لکھی ہے:

"عبارت آرائی کو ترک کیا ہے، گویا تقریر کو پیرایۂ تحریر دیا ہے"۔

(خطوط غالب، صفحہ ۶۳۲)

غالب نے اپنے خطوط میں اس کا دعویٰ کئی جگہ کیا ہے۔ مرزا حاتم علی بیگ مہر کو لکھتے ہیں:

"مرزا صاحب! میں نے وہ انداز تحریر ایجاد کیا کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا۔ ہزار کوس سے بزبانِ قلم باتیں کیا کرو، ہجر میں وصال کے مزے لیا کرو"۔

(خطوط غالب، صفحہ ۲۱۹)

داستانوں کے متعلق نہایت وقیع خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ حدائق انظار کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

"سیر و تواریخ میں بھی وہ کچھ دیکھو جو تم سے سینکڑوں برس پہلے واقع ہوا، افسانہ و داستان میں وہ کچھ سنو کہ کبھی کسی نے نہ دیکھا نہ سنا۔ ہر چند خردمند، بیدار مغز تواریخ کی طرف مائل ہوں گے لیکن قصہ کہانی کی ذوق بخشی و نشاط انگیزی کے بھی قائل ہوں گے۔ کیا تاریخ میں ممتنع الوقوع حکایات نہیں؟" (خطوط غالب، صفحہ ۶۳۱)

آگے چل کر پھر اسی داستان و افسانہ کے متعلق کتنی اچھی باتیں بتائی ہیں:

"موعظت و پند نہیں، سیر و اخبار نہیں، جھوٹا افسانہ ہے۔ داستان طرازی

منجملہ فنونِ سخن ہے۔سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کا اچھا فن ہے"۔(خطوطِ غالب،صفحہ ۶۳۱)

اس زمانے میں داستان و افسانہ کے متعلق یہی خیال تھا اور ان کا یہی معرف تھا مرزا رجب علی بیگ سرور کی 'فسانۂ عجائب' مشہور کتاب ہے۔ان کی ایک کتاب گلزارِ سرور ہے۔اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"ہاں،اے صاحبانِ فہم وادراک! سرورِ سحر بیاں کا اردو نثر میں کیا پایہ ہے اور اس بزرگوار کا کلام شاہدِ سخن کے واسطے کیا گراں بہا پیرایہ ہے؟

رزم کی داستان گر سنیے ہے زباں ایک تیغِ جوہر دار

بزم کا التزام گر کیجے ہے قلم ایک ابرِ گوہر بار

مجھ کو دعویٰ تھا کہ انداز بیان اور شوخیِ تقریر میں 'فسانۂ عجائب' بے نظیر ہے۔جس نے میرے دعوے کو اور 'فسانۂ عجائب' کی یکتائی کو مٹا دیا۔یہ تحریر ہے"۔

(خطوطِ غالب،صفحہ ۶۳۵)

"فسانۂ عجائب" اور "باغ و بہار" کے متعلق غالب کی رائے تذکرۂ غوثیہ میں محفوظ ہے۔وہ "باغ و بہار" کی زبان اور میر امن کے انداز کو اہمیت دیتے ہیں اور "فسانۂ عجائب" کے فنی محاسن کی تعریف کرتے اور اسلوبِ نگارش کو سراہتے ہیں۔

دنیا میں تقابلی تنقید کا انداز عہدِ قدیم سے پایا جاتا ہے۔باوجود ترقی ہم آج بھی اس کو اپنائے ہوئے ہیں۔غالب نے بھی تقابلی انداز کی جگہ اپنایا ہے۔دیوانِ ذکا کے دیباچے میں اسی انداز سے کام لیتے ہوئے ذکا کا مقابلہ فارسی کے قدیم اساتذہ سے کیا ہے:

"نثر میں نعمت خان عالی کی طرز کا احیا کیا ہے مگر پیرایہ کچھ اس سے بہتر دیا ہے۔قصائد میں انوری کا چربہ اٹھایا ہے مگر طبیعت نے اچھا زور دکھایا ہے۔غزل میں متاخرین کا انداز،عاشقانہ سوز و گداز"۔ (خطوطِ غالب،صفحہ ۶۳۶)

تذکیر و تانیث کا مسئلہ اردو میں بڑا نازک مسئلہ ہے۔غالب نے متعدد خطوط میں اسی مسئلے پر اپنے خیالات ظاہر کیے ہیں۔مولوی سید فرزند احمد نے رسالہ تذکیر و تانیث لکھا تھا۔غالب نے اس

کا دیباچہ لکھا ہے۔اس میں لکھتے ہیں:

''سبحان اللہ! تذکیر و تانیث کی تقریر کہ وہ اور مطالب کی توضیح پر بھی مشتمل ہے اس لطف سے ادا ہوئی۔ ہر چند اس راہ سے کہ دانا اور دقیقہ رس اور منصف ہیں قواعد تذکیر و تانیث کے منضبط نہ ہونے کے خود معترف ہیں لیکن قوت علم و حسن فہم و لطف سے وہ مضبوط ضوابط بہم پہنچائے ہیں کہ اور صاحبوں کے دل کی دوسرے کو کیا خبر؟ مگر مجھے تو دل سے پسند آئے ہیں''۔ (خطوط غالب، صفحہ ۳۶۷)

سچ یہ ہے کہ آج تک اردو میں تذکیر و تانیث کے لیے ٹھوس قاعدے نہ بن سکے۔اس مسئلے میں بہت زیادہ اختلاف پایا جاتا ہے۔

خاتمہ ''شعاع مہر'' مصنفہ مرزا حاتم علی بیگ مہر میں نظم کے متعلق نہایت عمدہ رائے دی ہے:

''سخن ایک معشوقہ پری پیکر ہے۔ تقطیع شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے۔دیدہ وروں نے شاہد سخن کو اس لباس اور اس زیور میں روکش ماہ تمام پایا ہے''۔ (خطوط غالب، صفحہ ۲۸۳)

گویا غالب نے کلام میں وزن اور مضامین کو اہمیت دی ہے لیکن دیباچہ دیوان میں الفاظ و معنی پر زور دیا ہے:

''اس سحر کار جادو نگار نے پری زادانِ معنی کو الفاظ کے شیشوں میں اس طرح اتارا ہے جیسے آبگینے سے بے نظر آئے الفاظ سے جلوۂ معنی آشکارا ہے''۔

نکات و رقعات کے آغاز میں کتنا اہم بیان ہے! ایسا بیان غالب سے پہلے اور کسی کا نہیں ملتا:

''اردو آگے مرکب تھا عربی، فارسی، ہندی اور ترکی، ان چاروں زبانوں سے۔اب پانچویں زبان انگریزی بھی اس میں شامل ہوگئی۔دیکھو گنجائش اردو کی کہ یہ پانچویں زبان کی کس لطف سے حاوی ہوئی اور یہ زبانیں اس میں کس طرح سما گئی ہیں کہ کوئی زبان اوپری نہیں معلوم ہوتی''۔ (خطوط غالب، صفحہ ۶۳۱)

ادب میں ایک اصطلاح ہے ''سہل ممتنع''، جس کو عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ کلام جو دیکھنے میں آسان ہو لیکن جب اس جیسا کہنے یا لکھنے بیٹھیں تو ویسا نہ لکھ سکیں۔غالب نے اس پر تفصیل

سے بحث کی ہے اور اس کا صحیح مفہوم بتایا ہے:

''سہلِ ممتنع' میں کسرۂ توصیفی ہے سہل، موصوف اور ممتنع صفت، اگرچہ بحسبِ ضرورت کسرۂ کلام منقطع ہو سکتا ہے لیکن مخل فصاحت ہے اور مرموقوف تو خود سراسر قباحت ہے۔ 'سہلِ ممتنع' اس نظم و نثر کو کہتے ہیں کہ دیکھنے میں آسان نظر آئے اور اس کا جواب نہ ہو سکے۔ بالجملہ 'سہلِ ممتنع' کمالِ حسنِ کلام ہے او بلاغت کی نہایت ہے۔ ممتنع درحقیقت ممتنع النظیر ہے۔ شیخ سعدی کے بیشتر فقرے اس صفت پر مشتمل ہیں اور رشید وطواط وغیرہ شعرائے سلف نظم میں اس شیوے کی رعایت منظور رکھتے ہیں، خودستائی ہوتی ہے۔ سخن فہم اگر غور کرے گا تو فقیر کی نظم و نثر میں سہلِ ممتنع اکثر پائے گا:

ہے سہلِ ممتنع یہ کلامِ ادق مرا
برسوں پڑھے تو یاد نہ ہووے سبق مرا

یہ مصرع (شعر) حیرت آور ہے۔ 'کلامِ ادق' سہلِ ممتنع کے منافی ہے، پھر یاد نہ ہونا اور حافظے پر نہ چڑھنا سہلِ ممتنع کی صفت نہیں ہو سکتی۔ 'کلامِ ادق' جس کا حفظ دشوار ہو، شاید کوئی قسم اقسامِ کلام میں سے ہو۔ ہاں! کلامِ ادق' کلامِ مغلق' کو کہتے ہیں سو کلامِ مغلق اور سہلِ ممتنع۔ ضد یک دیگر ہے، مغلق اور ادق، سہلِ ممتنع اور سہلِ ممتنع مغلق اور ادق کیونکر ہو سکے گا اور حافظے میں محفوظ نہ رہنا کلامِ مغلق و ادق کی صفت کیونکر پڑے گی؟ ہاں! مغلق عسیر الفہم ہوگا، پڑھا نہ جائے گا، معنی سمجھ میں نہ آئیں گے۔ سہلِ ممتنع کی صفت وہ تھی جو فقیر اوپر لکھ آیا، اس شعر سے اسے کچھ علاقہ نہیں''۔

(خطوطِ غالب، صفحہ ۳۲۵)

حاصلِ کلام یہ ہے کہ سہلِ ممتنع اور مشکل و پیچیدہ کلام ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ سہلِ ممتنع پڑھنے اور سمجھنے میں آسان، اس کا مثل مشکل۔ دقیق و مغلق پڑھنے اور سمجھنے میں مشکل، اس کا مثل ممکن اور آسان۔

اردو نثر و نظم میں فارسی اسالیب بیان کا پرتو اور تقلید ملتی ہے۔ نثر کے تین اسلوب فارسی میں ہیں۔ اس کے تتبع میں ابتداءً اردو میں بھی نثر کی وہی تین قسمیں کی گئیں۔ غالب نے اقسامِ نثر پر اچھی روشنی ڈالی ہے۔ یہ امور اس لیے بھی اہم ہیں اور قابلِ غور کہ آج بھی اچھے پڑھے لکھے ان اقسام کا کما حقہ علم نہیں رکھتے اور ان میں امتیاز کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔

نثر کے متعلق بحث پیش کرنے سے قبل کچھ باتیں عرض کردوں کہ نثر سادہ اور عاری یہی ہے جو عام طور پر آج کل لکھی جاری ہے۔ نثر مقفیٰ وہ نثر ہے جس کے فقرے اور جملے ہم قافیہ ہوں اس کی اصلاح مسجع ہے کہ فقرتین کے الفاظ ہم وزن ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہر ایک لفظ پہلے جملے میں جس حیثیت و وزن کا ہو، دوسرے جملے میں بھی الفاظ اسی حیثیت و وزن کے مطابق ہوں گے۔ مثلاً:

"عزمِ مقابلہ نہیں قصدِ مجادلہ نہیں؛ مسائلِ یکسانہ کی مستی، ترہات بے عمانہ کی مستی؛ رد و قبول کی حکایت، فتح و شکست کی روایت"۔

یہ سب مسجع ہیں کہ فقرتین کے الفاظ ہم وزن یعنی حرکات میں برابر ہیں۔ یہ وزنِ شعر نہیں ہے۔ شعر میں یہ صنعت آپڑے تو وہ مرصع ہے۔ مثلاً:

ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
(غالب)

یا میرا شعر ہے:

نالہ احساس کے صحرا کی صدا ہوتا ہے
اشک جذبات کے طوفاں کی ضیا ہوتا ہے

نثر کے لیے لفظ 'مرصع' استعمال کرنا غلط ہے، مگر اس غلطی کا ارتکاب اچھے اچھوں سے ہوا ہے۔ مرجز وہ نثر ہے جو کسی مقرر وزنِ شعر میں لکھی گئی ہو، اس کے فقروں میں قافیہ نہ ہو۔ قافیہ ہوگا تو اسے نظم کہیں گے، نثر نہیں۔ مثلاً: "بھائی صاحب! سلام ہو تم پر، خوش تو ہے، آپ کا مزاج

شریف"۔ لیکن اسے صرف فارسی و عربی میں نثر کا درجہ دیا جاتا ہے۔ اردو میں یہ نثر نہیں پائی جاتی کیونکہ ہمارے ادب میں ایک صنفِ سخن نظم معرّا ہے جس کے اشعار میں قافیے کی پابندی نہیں کی جاتی، گویا عربی و فارسی کی نثرِ مرجّز اردو میں نظمِ معرّا بن گئی ہے۔ اب غالب کے خیالات ملاحظہ فرمائیے:

"نثرِ عاری: نہ قافیہ نہ وزن؛ نثرِ مسجّع: قافیہ موجود وزن مفقود، مگر اس میں ترجیع کی رعایت ضرور ہے یعنی فقرے میں الفاظ مماثل اور ملائم ہم دگر ہوں اور اگر یہ بات نہ ہوگی اور صرف قافیہ ہوگا تو اس کو 'مقفّیٰ' کہیں گے نہ مسجّع۔ نثرِ مرجّز وہ ہے کہ وزن ہو اور قافیہ نہ ہو"۔ (خطوطِ غالب، صفحہ ۴۷۵)

پھر مزید روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بندے کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے۔ 'مقفّیٰ': قافیہ ہے وزن نہیں؛ 'مرجّز': وزن ہے اور قافیہ نہیں؛ 'عاری': نہ وزن ہے اور نہ قافیہ۔ مسجّع ہی مقفّیٰ ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہم دگر ہوں۔ نظم میں یہ صنعت آپڑے تو اس کو مرصّع کہتے ہیں اور نثر اس صنعت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجّع کہتے ہیں"۔

(خطوطِ غالب، صفحہ ۴۷۸)

اس بحث کے آخر میں غالب کا وہ بیان پیش کیا جا رہا ہے جس میں مشہور لغت نگاروں کی رکاکت ظاہر کی گئی ہے کہ ان لوگوں نے نہ مسجّع کو سمجھا ہے اور نہ مرجّز کو۔ یہ بیان ذرا طویل ضرور ہے مگر افادیت سے خالی نہیں، ساتھ ہی یہ بھی ظاہر ہو جائے گا کہ غالب کتنا مظلوم رہا ہے کہ اس کی صحیح اور درست بات کو بھی تسلیم کرنے میں تامل ہوتا ہے:

"نثرِ مرجّز کے باب میں پیر و مرشد کو اتنا تامل کیوں ہے؟ یہ جو نثریں آپ نے لکھی ہیں، سوائے اس نثر کے کہ جس کو آگے لکھوں گا، یہ تو سب مسجّع ہیں، یعنی پہلے فقرے کا ہر لفظ وزن میں موافق ہے دوسرے فقرے کے لفظ سے۔ نظم میں یہ صنعت آپڑے تو نظم کو مرصّع کہیں گے اور نثر میں واقع ہو تو نثر کو مسجّع کہیں گے۔ جو حضرت کہ اس نثر کو مرجّز کہتے ہیں، وہ نثرِ مسجّع کی مثال ہم کو دیں۔ زنہار، زنہار، یہ

نثر مرجز نہیں، مسجع ہے۔ ہاں! یہ نثر مرجز ہے:

صاحبا، مشفقا، شفیق ولی زید الطافکم الی الابد، بعد تبلیغ بندگی و نیاز بر ضمیر منیر روشن باد۔

اگر وہ نثر کہ جس کو میں نے مسجع کہا ہے، مرجز ہے تو اس کم بخت نثر کا کیا مقام ہے؟ نہیں! وہ مسجع ہے اور یہ مرجز ہے۔ میں تو بہت مختصر و مفید لکھ چکا ہوں، آپ نہ مانیں تو کیا کروں۔ وزن نہ ہو قافیہ ہو، وہ مقفیٰ ۔ وزن ہو قافیہ نہ ہو، وہ مرجز ہے الفاظ و فقرتین وزن میں برابر ہوں، وہ مسجع ہے۔ اس صنعت کو بیشتر نثر مقفیٰ میں صرف کرتے ہیں اور چاہو قافیے کا التزام نہ کرو، بہر رنگ اقسام ثلاثہ نثر یہی ہے حضرت نے نثرِ مسجع کو مرجز کہا ہے، جواب وہی ہے کہ اگر مرجز یہ ہے تو مسجع کس نثر کو کہتے ہیں؟ اس سے زیادہ نہ مجھ کو علم نہ یارائے کلام۔

قتیل لکھنوی اور غیاث الدین ملائے مکتبی رام پوری کی قسمت کہاں سے لاؤں؟ کہ تم جیسا شخص میرا معتقد ہو اور میرے قول کو مستند سمجھے۔

بعد اتمام خط کی تحریر کے خیال آیا کہ شاید کسی بات کا جواب نہ رہ گیا ہو۔ میں نے آپ کے خط کو دیکھا اور ایک بات 'دستور شگرف' کی عبارت میں نظر آئی:

'مرجز کلامیست منثور کہ وزن دارد، سجع ندارد۔'

اس تعریف کو دیکھیے اور نمونہ نثر کو دیکھیے، وہ موزوں کہاں ہے؟ جو وزن دارد اس پر صادق آئے۔ وزن بمعنی تقطیع شعر مفقود، سجع ندارد۔ خدا جانے، یہ بزرگ سجع کس کو کہتا ہے؟ سجع: ہم وزن ہونا دو لفظوں کا فقرتین میں یا مصرعین میں، سو اس نثر میں موجود ہے۔ موجود کو مفقود اور مفقود کو موجود لکھا ہے اور پھر کلام اس کا مقبول ہے اللہ اللہ!

ملا غیاث الدین لکھتا ہے:

'مرجز نثرے باشد کہ کلمات فقرتین اکثر جاہا ہم وزن باشد، و در مقابل یک دیگر

بدون رعایت سجع"۔

خدا کے واسطے! سجع تو اسی کو کہتے ہیں کہ کلمات فقر تین یا مصرعین ہم وزن یک دیگر ہوں، سو اس نثر میں موجود 'بدون رعایت سجع' کے کیا معنی؟ مگر یہ دونوں صاحب، وزن کو برابر ہونا کلمات کا سمجھتے ہیں اور سجع تقطیع شعر کو کہتے ہیں۔ اس عقیدے کی رکاکت اظہر من الشمس ہے۔ صاحب 'دستور شگرف' کا کلام نص اور مولوی غیاث الدین کا کلام حدیث نہیں ہے۔ آپ بھی غور فرمائیے اور انصاف کیجیے"۔ (خطوط غالب، صفحہ ۳۸۱ و ۳۸۲)

غالب کی نظر حقیقت الفاظ پر بڑی گہری تھی۔ وہ الفاظ کی حقیقت، ان کے معنی اور محل استعمال سے بڑی اچھی واقفیت رکھتے تھے۔ یہ صفت ان کے معاصرین میں مفقود تھی۔ یہاں بطور مثال چند لفظوں کے متعلق غالب کی معلومات پیش کی جاتی ہیں۔

"ندامت" و "خجالت" کا فرق اس طرح بیان کرتے ہیں:

"ندامت فعل پر مترتب ہوا کرتی ہے، ترجمہ اس کا پشیمانی۔ حضرت یوسف کو ندامت کیوں ہو؟ مگر خجالت، اس کا ترجمہ ہے شرمندگی۔ آپ غور کیجیے کہ ندامت و خجالت میں کتنا فرق ہے۔ جہاں آپ نے 'عرق ریز ندامت' لکھا، وہ محل 'خجالت' کا تھا۔ آپ نے 'ندامت' کیوں لکھا؟" (خطوط غالب، صفحہ ۳۸۲)

اب آپ لفظ 'تیار' کی حقیقت غالب کے قلم سے ملاحظہ فرمائیے:

" 'طیار' صیغہ مبالغے کا ہے لغت عربی، املا اس کی طائے حطی سے، 'طیر' ثلاثی مجرد، 'طائر' فاعل، 'طیور' جمع۔ بازداروں میں اس لفظ نے جنم لیا۔ حقیقت بدل گئی۔ طوے تے بن گئی۔ یعنی جب کوئی شکاری جانور شکار کرنے لگا، بازداروں نے بادشاہ سے عرض کی کہ فلاں باز، فلاں شکرہ 'طیار' شدہ است صیدی گیرد بہرحال اب تائے قرشت سے یہ لفظ نیا نکل آیا، اسی لفظ کو مستحدث اور دراصل اردو بہ تائے قرشت اور بمعنی آمادہ، اشخاص و اشیائے عالم پر عام تصور کرنا چاہیے اور

عبارت فارسی میں اس کا استعمال کبھی جائز نہ ہوگا"۔ (خطوط غالب، صفحہ ۵۴۴)

صاحب فرہنگ نظام نے بھی "تیار" کو اردو لفظ بتایا ہے۔ انھوں نے اس لفظ کے دخول و نفوذ و ورود کے متعلق بھی لکھا ہے کہ یہ ہندوستان سے آیا ہے اور فارسی میں "تیار" کے استعمال کو منع لکھا ہے اور "طیار" لکھنے کی ہدایت کی ہے، مگر میرے نزدیک اردو میں "تیار" ہی درست ہے کیونکہ یہ اردو کا تصرف ہے، اس سے اردو کی انفرادیت قائم و برقرار ہوتی ہے۔ غالب نے جتنی وضاحت بیان کی ہے، صاحب فرہنگ نظام اتنی بھی نہ کر سکے۔

غالب نے اپنے شاگردوں کے استفسار پر دیگر اساتذہ کے اشعار کی شرح بھی لکھی ہے اور اپنے شعروں کے معانی بھی بیان کیے ہیں۔ ہم یہاں ان کے مشہور شعروں کی شرح پیش کرتے ہیں، لیکن یہاں یہ امر ذہن نشین رہے کہ غالب نے مکمل شرح نہیں لکھی بلکہ مکتوب الیہ کے مبلغ علم کے پیش نظر اشارے کر دیے ہیں تاکہ تفہیم شعر میں آسانی ہو۔ مطلع دیوان ہی کی شرح ملاحظہ فرمایئے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ کپڑے بانس پر لٹکا کر لے جانا۔ بس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورت تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگرچہ مثل تصاویر، اعتبار محض ہو، موجب ملال و آزار ہے"۔
(خطوط غالب، صفحہ ۵۴۴)

غالب نے یہاں انتہائی اختصار سے کام لے کر صرف تلمیح "کاغذی پیرہن" کی تشریح کردی ہے، نفس مضمون پر زیادہ روشنی نہیں ڈالی اس لیے ذرا سی وضاحت ضروری ہے۔ یہ شعر حمد میں ہے مگر ایک طنز کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ نقش یعنی مخلوق، انسان، کائنات وغیرہ ایک نقش کی مانند ہیں جن میں عمل حسن کاری بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ اس نقش کو بھی اپنے حسن و جمال کا احساس ہے ساتھ ہی اس کو فنا ہونے کا بھی یقین ہے۔ اس حسن اور فنا کے احساس و ایقان نے اس کو درگاہ الٰہی

میں فریادی کی صورت میں پیش ہونے کی ترغیب دی یا جرأت بخشی تاکہ درگاہِ الٰہی میں وہ فریاد کرے کہ اے خالقِ اکبر! تو نے مجھے حسن و جمال بخشا ہے تو بقائے دوام سے کیوں محروم رکھا ہے؟ "نقش" حسن اور ناپائداری کی علامت ہے۔ "شوخیِ تحریر" نقاشی کے عمل سے حسن و جاذبیت پیدا ہونے کی طرف اشارہ ہے۔ "پیکرِ تصویر" بھی حسنِ ناپائدار کے لیے استعمال ہوا ہے۔ "کاغذی پیرہن" فریادی کی وہ ہیئت جس سے وہ پہچانا جاتا ہے اور مظلوم کی نمائندگی کرتا ہے۔ اسی لیے غالب نے ہستی کو موجبِ رنج و ملال و آزار کہا ہے۔

ایک اور شعر کی شرح ملاحظہ فرمایئے:

"پیر و مرشد!

اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے

یہ مبتدا ہے۔ شبِ غم کا جوش یعنی اندھیرا۔ ظلمت غلیظ، سحر ناپید گویا خلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں! دلیل صبح کی بود پر ہے، بجھی ہوئی شمع کی راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھا دیا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیلِ صبح ٹھہرایا وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھنا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح تو یہ ظلمت ہوگی، وہ گھر کتنا تاریک ہوگا"۔ (خطوطِ غالب، صفحہ ۵۲۵)

اب ایک اور شعر کی شرح ملاحظہ کیجیے جس میں ذرا تفصیل سے کام لیا گیا ہے:

"حسن اور اس پہ حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں؟

"مولوی صاحب! کیا لطیف معنی ہیں۔ داد دینا! حسنِ عارض اور حسنِ ظن، دو صفتیں محبوب میں جمع ہیں، یعنی صورت اچھی ہے، گمان اس کا کبھی کبھی خطا نہیں کرتا اور یہ گمان اس کو بہ نسبت اپنے ہے کہ میرا مارا کبھی نہیں بچتا اور میرا تیرِ غمزہ خطا نہیں

کرتا۔ پس جب اس کو اپنے اوپر بھروسا ہے تو رقیب کا امتحان کیونکر ہے۔ حسن ظن نے رقیب کی شرم ہو کھلی اور نہ یہاں معشوق نے مغالطہ کھایا تھا۔ رقیب عاشق صادق نہ تھا، ہوس ناک آدمی تھا۔ اگر پائے امتحان درمیان آتا تو حقیقت کھل جاتی ہے"۔

(خطوط غالب، صفحہ ۵۲۲)

اس طرح کے مباحث بہت سے خطوط میں ہیں، محاسن کے علاوہ نقائص بھی بیان کیے ہیں۔ اپنے ایک شاگرد کے شعر کے متعلق لکھتے ہیں:

ہیں اپنے گنہ حزیل امید
ایمان کہاں ہے، ایک ڈر ہے

اس شعر میں مقصد اچھا ہے مگر بیان ناقص ہے۔ مطلب تو یہ ہے کہ صرف خوف اصل ایمان نہیں، رجا کا بھی شمول چاہیے اور یہ بات اس تقریر میں سے نکلتی نہیں"۔ (خطوط غالب، صفحہ ۵۳۰)

یعنی شعر میں ابلاغ و اظہار کی کوتاہی ہے جسے غالب نے اپنے دور کی اصطلاح میں "ناقص بیان" کہا ہے۔

علی حزیں فارسی کا ایک بلند پایہ شاعر ہے، غالب اس کو بہت بلند مرتبہ دیتے ہیں، لیکن جب کلام پر لکھنے کا موقع آتا ہے تو اس کے معمولی عیب کو عیب ہی قرار دیتے ہیں اور پیروی کرنے سے منع کرتے ہیں:

ز ترک تازی آں جنبش سوار ہنوز
ز سبزہ می دمد انگشت نہ نہاد ہنوز

حزیں کے اس مطلع میں واقعی ایک 'ہنوز' زائد اور بے ہودہ ہے۔ تتبع کے واسطے سند نہیں ہو سکتا۔ یہ غلط محض ہے، یہ ستم ہے، یہ عیب ہے۔ اس کی کون پیروی کرے گا؟ حزیں تو آدمی تھا، یہ مطلع اگر جبریل کا ہو تو اس کو سند نہ جانو اور اس کی پیروی نہ کرو"۔

(خطوط غالب، صفحہ ۲۳۹)

غالب کے تنقیدی شعور کے جوہر فارسی کے مشہور لغت "برہان قاطع" کی غلطیاں نکالنے میں کھلتے ہیں۔ غالب کے عہد میں نہیں بلکہ اب تک فارسی کے جن چند لغات کو مستند مانا جاتا ہے، ان میں "برہان قاطع" کو بھی خاصی اہمیت حاصل ہے۔ یہ لغت اب بھی پاک و ہند اور ایران میں مستند تسلیم کیا جاتا ہے۔ غالب نے اس کی غلطیاں نکال کر ایک کتاب میں جمع کیں اور "قاطع برہان" نام رکھا۔ کچھ امور کا اضافہ کر کے دوبارہ چھپوایا تو "درفش کاویانی" نام دیا۔ اس کتاب کی تردید و تائید میں کئی کتابیں لکھی گئیں۔ غالب کی مخالفت اس گروہ نے کی جو کورانہ تقلید کا قائل تھا۔ پورے ہندوستان میں اس کتاب نے تہلکہ مچا دیا تھا۔ غالب نے استہزائیہ انداز اختیار کیا تھا، اس لیے مخالفین نے دشنام طرازی میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی حتیٰ کہ غالب کو ہتک عزت کا دعویٰ دائر کرنا پڑا، مگر مقلدانِ کور نظر نے غالب کی جائز باتوں کو بھی غلط قرار دیا اور مخالفت میں گواہی دی۔

"قاطع برہان" کی افادیت سے قطع نظر صرف غالب کا یہ کارنامہ ہی بہت بڑا ہے کہ اس نے کورانہ تقلید کے خلاف آواز بلند کی اور خود سوچنے سمجھنے کی دعوت دے کر ایک نئے شعور کو جنم دیا۔

(۱۹۶۹ء)

غالب اور تنقید

دورِ جدید سے پہلے ہمارا ادب باقاعدہ اور صحیح تنقید سے محروم تھا۔ عربی و فارسی کے توسل سے معانی و بیان اور فصاحت و بلاغت کے جو اصول تعلیم اور ادب کی مشق کے لیے مقرر تھے، بس انھی کو سامنے رکھ کر ادب کو پرکھا جاتا تھا۔ اس کی دو صورتیں تھیں۔ ایک تو یہ کہ نجی صحبتوں یا مشاعروں میں حسن و قبح کی طرف اشارے کر دیے جاتے تھے، ان میں معائب و تسامحات کی نشان دہی کی جاتی زبان کی غلطیاں بتائی جاتیں، روز مرہ محاورے کی خلاف ورزیوں کو ظاہر کیا جاتا، برملا اعتراضات کیے جاتے۔ اس تنقید میں زیادہ تر تضحیک و استہزا کا پہلو نمایاں ہوتا تھا۔ دوسری صورت یہ تھی کہ باہمی تحسین و توصیف کے ذریعے حوصلہ بڑھایا جاتا، صنائع و بدائع، حسنِ بندش، اختراع و ایجاد و ترکیب کی چستی کی تعریف کی جاتی۔ یہ زبان و بیان کی آرائش کا دور تھا اسی لیے تنقید کے اصول بھی انھی تک محدود تھے۔ اس دور کے ادب پر نظر ڈالیے تو اس میں یہی خصوصیت نمایاں ہے۔ مضمون پر زیادہ توجہ نہیں دی جاتی تھی، نفسی عوامل و عواقب و محرکات کی جستجو کی طرف دھیان نہیں دیا جاتا تھا۔

عملی تنقید ہمیں تذکروں میں ملتی ہے جن میں تذکرہ نگار ہر شاعر کے متعلق کچھ مخصوص اصطلاحی الفاظ استعمال کر کے ان کے فن کی طرف اشارات کر دیا کرتا تھا، انھی الفاظ سے ان کا مرتبہ متعین ہوتا تھا۔ آج کے دور میں ان تنقیدی لفظوں کے اس جامع مفہوم کی تعیین بڑی دشوار ہے جو اصطلاحاً ان تذکرہ نگاروں نے استعمال کیے ہیں، کیونکہ ان کی وضاحت کہیں لکھی نہیں گئی بلکہ وہ سینہ بسینہ منتقل ہوتے رہے تھے۔ آج ہم ان کے صحیح اصطلاحی مفہوم سے نابلد محض ہیں۔

اسی عملی تنقید کی دوسری شکل توضیح وتشریح ہے۔ اساتذہ اپنے شاگردوں کی رہنمائی کے لیے درسی کتابوں کی شرح میں مشکل الفاظ کے معنی یا مشکل مقامات کی توضیح وتشریح فرمایا کرتے تھے جس میں مطلب بیان کرتے ہوئے اس کے حسن وقبح کی طرف بھی اشارے کر جاتے تھے، اس طرح طلبہ میں ادبی مذاق پیدا کر کے کلام کی اچھائی برائی پرکھنے کی صلاحیت پیدا کر دی جاتی تھی۔

عملی تنقید کی ایک روایت ہمیں کتابوں کے دیباچوں، تقریظوں اور خاتموں میں بھی ملتی ہے۔ ان میں بھی فن کی پرکھ کے کچھ اشارات مل جاتے ہیں۔ ان میں زیادہ تر تحسین، توصیف اور تعریف پر مبنی ہوتے۔ اگر کسی میں ذرا کھل کر اور خلاف طبع بات ہوتی تو اس کو کتاب میں شامل نہ کیا جاتا۔ آئینِ اکبری مرتبہ سرسید احمد خاں پر غالب نے جو تقریظ لکھی تھی، اس میں کچھ باتیں ایسی بیان کردی تھیں جو سرسید احمد خاں کو پسند نہ آئیں اور انھوں نے اس تقریظ کو کتاب میں شامل نہیں کیا۔ اس میں سرسید احمد کو کچھ مشورے بھی دیے تھے۔

جب ہم غالب کی تحریروں کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں ان میں بہت سے تنقیدی اشارے ملتے ہیں، یہ منظوم بھی ہیں اور منثور بھی۔ ان میں تقریظیں، دیباچے، خاتمے شامل ہیں۔ ان کے علاوہ اردو فارسی خطوط، قطعات تاریخ وغیرہ میں بعض اشارے پائے جاتے ہیں، ہم بطور نمونہ ہر ایک سے اقتباس پیش کرتے ہیں۔

سید صفدر حسن مودودی نے تفسیر لکھی تھی، غالب سے اس کا قطعہ تاریخ لکھنے کے لیے کہا گیا۔ مادۂ تاریخ ''ختم الصحائف'' بھی دے دیا۔ غالب نے قطعہ تاریخ لکھا تو کتاب میں بیان کردہ مطالب پر روشنی ڈالی ہے کہ اس میں کیا کیا مباحث بیان ہوئے ہیں:

آراست گنجی و نوشت اندراں تورد   فہرستی از علوم بہ ہر گونہ اہتمام
رسم الخط و قرأت و تجوید و ترجمہ   شانِ نزول و ناسخ و منسوخ در کلام
علمِ حدیث و فقہ و سلوک و شہود صوف   ہر یک جنیبہ کہ پسندیدہ خاص و عام
شرح فوائد و قصص و نکتہ ہائے راز   ہر گونہ دانشی کہ مر آنرا نہند نام
علمِ خداشناسی و اسرار معنوی   تفسیر ہر چہ ہر کہ بجوید بہمہ مقام

اس کے بعد اس کے حسن نگارش کو سراہا ہے۔ مندرجۂ بالا اشعار اگرچہ کتاب کے مطالب کی ایک فہرست معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان کے تعارف میں ان کی اہمیت کے ساتھ ساتھ ان کے پیش کش کے انداز پر بھی تبصرہ ہے۔ کتاب کے مصنف نے ان کے بیان کرنے میں خاص و عام کو پسند آنے والا شیوۂ بیان اختیار کیا ہے، ہر قسم کی عقل و دانش کی باتیں بیان کی ہیں اور تفسیر میں ہر ایک کے لیے قابل قبول یعنی مدلل امور بیان کیے ہیں۔ یہ قطعہ تاریخ بھی ہے اور تقریظ بھی۔

دیباچہ حدائق انظار میں افسانہ و داستان کے متعلق کتنے اچھے خیالات کا اظہار ملتا ہے:

"سیر و تواریخ میں وہ کچھ دیکھو جو تم سے سینکڑوں برس پہلے واقع ہوا۔ افسانہ و داستان میں وہ کچھ سنو کہ کبھی کسی نے نہ دیکھا نہ سنا، ہر چند خردمند، بیدار مغز تواریخ کی طرف مائل ہوں گے، لیکن قصہ کہانی کی ذوق بخشی و نشاط انگیزی کے بھی دل سے قائل ہوں گے۔ کیا تواریخ میں ممتنع الوقوع حکایت نہیں؟ ___ موعظت و پند نہیں ترہات عدیمانہ ہے، سیر و اخبار نہیں جھوٹا افسانہ ہے داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے۔ سچ یہ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے"۔

(خطوط غالب، صفحہ ۶۳۹)

شعاع مہر کے خاتمے میں قلم کے اوصاف گنائے ہیں۔ سخن کی خوبی و آراستگی کے متعلق لکھا ہے:

"سخن ایک معشوقۂ پری پیکر ہے۔ تقطیع شعر اس کا لباس اور مضامین اس کا زیور ہے۔ دیدہ وروں نے شاہد سخن کو اس لباس اور اس زیور میں روکش ماہ تمام پایا ہے"۔

غالب نے ادبی اور علمی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔ علم نجوم کو اس زمانے میں بڑی اہمیت حاصل تھی اور بعض امور اتنی شہرت پا گئے تھے کہ لوگ ان کو بالکل سچ اور حق خیال کرتے تھے۔ ایسی ہی ایک بات قران السعدین کے متعلق شہرت پا گئی ہے کہ جو بچہ قران السعدین میں پیدا ہو، وہ بادشاہ

بنے گا۔ ایک صاحب نے اس کے متعلق معلوم کیا تو غالب نے جواب میں لکھا:

"قران کے باب میں عرض یہ ہے کہ زہرہ و مشتری کا ایک برج اور درجہ و دقیقہ میں برابر ہونا 'قران السعدین' ہے اور یہ قرانات جزئیہ میں سے ہے اور اکثر واقع ہوتا ہے اور یہ قران موجب سلطنت نہیں۔ اگر کسی بادشاہ کے ہنگامِ ولادت یہ قران آپڑا ہوگا، بشرطِ آنکہ برج طالع میں یا اوتاد یا مائل اوتاد میں واقع ہو کہ نظر اس کی طالع مولود پر ہو تو وہ افادۂ صحت و عیش و عشرت کرتا ہے اور بس۔ وہ قرانات اور ہیں جو موجب تغیر اوضاعِ عالم و انتقالِ سلطنت ہوتے ہیں۔ ازاں جملہ ایک یہ قران تھا کہ ذی برج سرطان میں فراہم ہوئے ہیں، سراسر ہندوستان کی خاک اُڑا دی۔

قصہ مختصر جو بادشاہ صاحب قران کہلاتا ہے، بہ اعتبار افراطِ جاہ و جلال و قوت و مال کہلاتا ہے۔ طالع ولادت میں قران السعدین واقع ہونا ضروری نہیں 'صاحب قران' مرادف شاہنشاہ ہے، سو بھی صرف سلاطینِ تمریہ میں دو شخص صاحب قران کہلاتے ہیں، امیر تمر اور شاہ جہاں۔ تتبعِ کلامِ اساتذہ سے معلوم ہوگا کہ خاقانی نے اپنے آپ کو صاحب قران لکھا ہے۔ اسی طرح فقیر نے لکھا ہے:

چہل سال تو قیع معنی نوشتم

سرو گر تو یسند صاحب قرانم

اور بیانِ مدت تو قیع نویسی، علت نہیں ہے صاحب قران کہلانے کی"۔

دیکھیے، قران کے متعلق یہ کتنا صاف اور واضح بیان ہے۔ اسی طرح متعدد علوم و فنون پر اظہار رائے ہے۔ حقیقت الفاظ پر غالب کی بہت گہری نظر تھی۔ "قاطع برہان" میں فارسی کی مشہور لغت برہانِ قاطع کی لغزشیں بیان کی ہیں اور لفظوں کی صحیح نوعیت و حقیقت پیش کی ہے۔ اردو میں بھی اس بحث پر بہت کچھ ہے۔ لفظ 'طیار' کے متعلق غالب کا پُر حقیقت بیان ملاحظہ فرمایئے:

"'طیار' صیغہ مبالغے کا ہے لغتِ عربی، املا اس کی طائے حطی سے، 'طیر' ثلاثی مجرد، 'طائر' فاعل، 'طیور' جمع۔ بازداروں میں اس لفظ نے جنم لیا۔ حقیقت بدل گئی۔

طوے تے بن گئی۔ یعنی جب کوئی شکاری جانور شکار کرنے لگا، بازداروں نے بادشاہ سے عرض کی کہ فلاں باز، فلاں شکرہ، طیار شدہ است و صیدی گیرد۔ بہر حال اب تارے قرشت سے یہ لفظ نیا نکل آیا۔ اس لفظ کو مستحدث اور دراصل اردو اور بہ تارے قرشت اور بمعنی آمادہ، اشخاص واشیا پر عام تصور کرنا چاہیے اور عبارت فارسی میں اس کا استعمال کبھی جائز نہ ہوگا"۔

صاحب فرہنگ نظام نے بھی اس کو اردو لفظ بتایا ہے، لیکن جتنی تفصیل غالب نے پیش کی ہے وہ پیش نہ کر سکے۔

اب ایک ایسے لفظ کے متعلق غالب کی رائے ملاحظہ فرمایئے جس کی حقیقت سے غالب ناآشنا تھے:

"کاٹ کر غیروں کا سر لائے جو میری نذر کو
ڈال دوں سونے کا آنڈو پانو میں جلاد کے

'آنڈو' بہ دال ہندی یا بہ دال عربی؟ بھائی واللہ! یہ لفظ کبھی زبان پر نہیں آیا میں اس کی حقیقت سے آگاہ نہیں۔ ہاں! سنا ہے کہ فلاں سردار ایسا بہادر و ثابت قدم تھا کہ معرکہ کارزار میں ہاتھی کے پانو میں 'آنڈو' ڈلوا دیے۔

ظاہرا کوئی چیز ہوگی کہ ہاتھی کے مانع رفتار ہو۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک بند خاص ہے۔ استعمال اس لفظ کا محل انعام میں نہیں چاہیے"۔

(خطوط غالب، صفحہ ۵۴۲)

اگرچہ غالب اس لفظ کی حقیقت سے واقف نہیں تھے اور انھوں نے اس لفظ کو کبھی بولا بھی نہیں تھا لیکن اس کو سنا ضرور تھا اور اس کے محل استعمال اور معنی سے واقفیت صرف شنید کی حد تک تھی، لیکن جو کچھ لکھا وہ بالکل درست ہے۔ دراصل "آنڈو" سنسکرت کا لفظ ہے۔ اس کے معنی "زنجیر فیل" ہیں۔ یہ بات غالب نے بالکل درست کہی ہے کہ اس کا استعمال انعام کے موقع پر نامناسب ہے۔

اب کچھ ایسے مباحث ملاحظہ فرمائیے جو زبان، نظم اور ادب سے متعلق ہیں:

"تمہیں قدر کی غزلیں جناب غالب نے

تمام جوہر تیغ زباں ابھر آئے

غزل کی زے یہاں ساکن ہے۔ لیکن یہ سکون جائز ہے۔ 'قدم' مفرد، 'قدموں' جمع ہے۔ 'کھو رہا ہوں' متعدی ہے۔ پوربیے اس کو لازمی جانتے ہیں۔ لازمی 'کھو گیا ہوں'۔ ہم کہیں گے جاتے ہیں' اہل پورب کہیں گے 'بھٹکتے ہیں'۔"

(خطوط غالب، صفحہ ۵۲۵)

"'لگا دیتے ہو' اور 'اٹھا دیتے ہو' خطاب جمع حاضر ہے اور تعظیماً مفرد پر آتا ہے یعنی تم۔ معشوق مجازی کو 'تم' اور 'تو' دونوں طرح یاد کرتے ہیں۔ خدا کو یا 'تو' کہتے ہیں یا صیغہ جمع غائب۔ یعنی صیغہ جمع غائب کا بنظر بقرینہ، افادہ قضا و قدر کا رکھتا ہے۔ تمہاری غزل میں دو چار جگہ 'دیتے ہو' اس طرح آیا ہے کہ محبوب مجازی اس سے مراد کبھی نہیں ہو سکتا:

دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو

ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

کہو کس سے کہتے ہو؟ سوائے قضا و قدر کے کوئی رنڈی، کوئی لونڈا اس کا مخاطب نہیں ہو سکتا اور علیٰ ہٰذا القیاس دو ایک شعر اور بھی ناچار صیغہ جمع میں رکھ دیے تا کہ خوباں اور بتاں کی طرف ضمیر راجع ہو یا شخص واحد کی طرف، آپ کے لفظ کے ساتھ یا قضا و قدر کی طرف۔ اب خطاب معشوقان مجازی اور قضا و قدر میں مشترک کر دیا"۔ (خطوط غالب، صفحہ ۵۲۵)

پہلا امر ایسے الفاظ کی جمع کے قاعدے سے متعلق ہے جو سہ حرفی متحرک الاوسط اور عروض میں وتد مجموع کہلاتے ہیں۔ ان کی جمع جب اردو قاعدے سے بنائی جائے گی تو درمیانی حرکت سکون میں بھی تبدیل کی جا سکتی ہے لیکن مناسب یہی ہے کہ حرکت وسطی کو برقرار رکھا جائے

تقاضائے فصاحت یہی ہے: "آدب" سے "آذبوں"، "روش" سے "روشوں" وغیرہ۔

لازم و متعدی کی بحث میں دہلی اور لکھنؤ (پورب) کی زبان کا فرق بہت ہی واضح ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اہلِ لکھنؤ بعض متعدی مصادر کو لازم استعمال کرتے ہیں اور یہ ان کی زبان پر اودھی کا اثر ہے۔ اس کو بآسانی ترک کیا جا سکتا تھا، لیکن وہ اس غلطی کے مرتکب اس لیے ہوتے ہیں کہ ان کے گھروں میں اب تک اودھی کا چلن ہے۔

اردو افعال میں صیغۂ تعظیمی بصورت جمع استعمال ہوتا ہے۔ حاضر میں جو قباحت ہے، اس کو بیان کرتے ہوئے غالب کا صیغۂ استعمال کرنے کی افادیت بیان کی ہے اور یہ بھی بلاغت کا ایک عمدہ پہلو ہے کہ اس سے مراد کا دائرہ وسیع ہو جاتا ہے، مفہوم میں پہلوداری کی خصوصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

بعض اوقات غالب نے استدعاً اپنے مشکل اشعار کا مطلب لکھا ہے۔ غالب نے مخاطب کے مبلغِ علم کو سامنے رکھ کر مطلب بیان کر دیا ہے۔ اس کو مفصل کسی حالت میں بھی نہیں کہا جا سکتا یہاں دو ایک شعروں کا مطلب پیش کیا جاتا ہے جس سے غالب کے انداز اور اس کے کلام کی تفہیم کے بعض پہلو روشن ہو جائیں گے۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

اس شعر میں غالب نے مصرعِ ثانی کو خبر اور مصرعِ اول کو مبتدا بتانے کے بعد مطلب بیان کیا ہے:

"شبِ غم کا جوش یعنی اندھیرا ہی اندھیرا، ظلمتِ غلیظ، بحرِ ناپید گویا عُلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں! دلیل، صبح کی بود پر ہے، بجھی ہوئی شمع کی راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھا دیا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس چیز کو دلیلِ صبح ٹھہرایا، وہ ایک سبب ہے منجملہ اسبابِ تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے جس گھر میں علامتِ صبح تو یہ ظلمت ہو گی، وہ گھر کتنا تاریک ہو گا۔" (خطوطِ غالب، صفحہ ۵۳۰)

ہم نے کہا تھا کہ مخاطب کے مبلغ علم کے پیش نظر غالب نے تفہیم شعر کے لیے اشارے کر دیے ہیں، وضاحت سے بیان نہیں کیا، اسی وجہ سے کوئی واضح مفہوم سامنے نہیں آتا۔ اس شعر کا مطلب اختصاراً یہ ہے:

ہمارے گھر میں تاریکی نے ڈیرے ڈال رکھے ہیں، گھپ اندھیرا ہے۔ اس اندھیرے میں ہمارے رنج و غم کی رات نے اور اضافہ کر دیا ہے۔ جس میں ہر طرح کی ناکامیوں اور نامرادیوں کے اندھیرے کی بہتات و کثرت ہے۔ عموماً گھروں میں صبح کی نشانی شمع کا بجھایا جانا ہے، لیکن ہمارے گھر میں وہ بھی نہیں اور اگر ہے تو بجھی ہوئی ہے جو کبھی جلی ہی نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ ہم پر نا امیدیوں، ناکامیوں اور نامرادیوں نے ایسا تسلط جمایا ہے کہ ہمیں اپنی آس اور کامرانی کی کوئی امید نہیں اور کسی طرف بھی روشنی اور اجالے کی کوئی کرن نظر نہیں آتی۔ ہم مایوسی کا مجسمہ بنے ہوئے ہیں۔ اگر اس پوری غزل کو اس دور کے سیاسی پس منظر میں دیکھیں تو اس کا تاثر کچھ اور ہو جائے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

غالب کا یہ مطلع دیوان ہے جسے اکثر شارحین نے مہمل یا در پردہ مہمل قرار دیا ہے۔ اس میں ترکیب کی ندرت کاری اور کاغذی پیرہن کی تلمیح اور تمثیلیہ انداز نے شارحین کو الجھن میں ڈال دیا اور وہ نفسِ مضمون کا ادراک نہ کر پائے۔ غالب نے اس کا مطلب لکھا ہے اور یہ مطلب صرف اشارات تک محدود ہے:

"ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ کپڑا بانس پر لٹکا کر لے جانا۔ بس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے، کہ جو صورتِ تصویر ہے، اس کا پیرہن کاغذی ہے یعنی ہستی اگرچہ مثلِ تصاویر، اعتبار محض ہو، موجب رنج و ملال و آزار ہے"۔ (خطوط غالب صفحہ ۵۳۳)

یہ مطلع دراصل حمد یہ ہے اور شکایتی انداز میں ہے۔ غالب نے تفہیمی اشاروں سے کام لیا

ہے۔ اختصاراً اس کا مطلب یہ ہے:

شاعر اس عالم ناپائدار پر نظر ڈالتا ہے تو اس کو ہر شے فنا پذیر دکھائی دیتی ہے۔ اس صفت کے باوجود یہ عالم بحیثیت مجموعی اور ہر شے بحیثیت انفرادی نہایت حسین و جمیل نظر آتی ہے۔ اب شاعر دو کیفیتوں سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک احساسِ معدومیت ہے، یہ عالم و اشیائے عالم کا اعتباری ہوتا ہے اور دوسرے حسن و جمال اور اس کی سحر طرازی۔ ان کیفیتوں سے اس کے احساسات مجروح ہوتے ہیں کہ حسن و جمال کے باوجود ان کو بقا و دوام نہیں ہے۔ وہ عالم و اشیائے عالم کے اس عارضی وجود (پیرہنِ کاغذی) کو فریادی لباس قرار دے دیتا ہے اور نقش کی عمدگی کو احساسِ حسن و جمال دلا کر زوال آمادہ صفت کے خلاف فریاد کرتا ہوا دکھاتا ہے۔ مدعا صرف یہ ہے کہ کائنات کی ہر شے اپنے وجود کے زوال سے رنجیدہ ہو کر فریاد کر رہی ہے۔ درپردہ خدا کی بارگاہ میں اس کائنات اور اس کی کُل اشیا کو بقائے دوام عطا کیے جانے کی فریاد ہے۔

اب ہم ایک ایسے شعر کی شرح پیش کرتے ہیں کہ اگر خود غالب اس شعر کی شرح نہ کر جاتے تو اتنی وضاحت سے اس کا مطلب معلوم نہ ہو سکتا:

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن، اے ندیم!
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے (۱)

یہ مضمون کچھ آغاز چاہتا ہے، یعنی شاعر کو ایک قاصد کی ضرورت ہوئی مگر کھٹکا یہ ہے کہ قاصد کہیں معشوق پر عاشق نہ ہو جائے۔ ایک دوست اس عاشق کا، ایک شخص کو لایا اور اس نے عاشق سے کہا کہ یہ آدمی وضع دار اور معتمد علیہ ہے۔ میں ضامن ہوں کہ یہ ایسی حرکت نہ کرے گا۔ خیر، اس کے ہاتھ خط بھیجا گیا۔ قضارا عاشق کا گمان سچ ہوا۔ قاصد معشوق کو دیکھ کر والہ و شیفتہ ہو گیا۔ کیسا خط، کیسا جواب۔ دیوانہ بن کپڑے پھاڑ جنگل کو چل دیا۔ اب عاشق اس وقوعے کے بعد ندیم سے کہتا ہے کہ غیب داں تو خدا ہے، کسی کے باطن کی کسی کو کیا خبر۔ اے ندیم! تجھ سے کچھ کلام نہیں لیکن اگر نامہ بر کہیں مل جائے تو اس کو میرا سلام کہیو کہ کیوں صاحب ہم کیا کیا

دعوے عاشق نہ ہونے کے کر گئے تھے اور انجام کار کیا ہوا؟" (خطوطِ غالب، صفحہ ۵۲۳)

آیئے! اب ایک ایسے مسئلے پر گفتگو کرتے ہیں جو خالص ادبی، علمی اور تحقیقی ہے۔ یہ نثر کی اقسام سے متعلق ہے۔ اس مسئلے پر غالب کے بیان سے قبل کچھ وضاحت پیش کر دینی ضروری معلوم ہوتی ہے۔ اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ اردو نثر و نظم میں فارسی اسالیب بیان کا پرتو اور تقلید ملتی ہے۔ فارسی میں عربی کے توسّل سے نثر کی تین قسمیں قرار پائیں۔ فارسی کے تتبع میں اردو میں بھی یہی اقسام بیان کیا جاتی رہیں۔ ان میں سے دو قسمیں اردو میں بالکل عام رہی ہیں۔ غالب نے ان اقسام کو اچھی طرح بیان کیا ہے۔ اگرچہ یہ بیان فارسی سے متعلق ہے، لیکن اردو کے لیے بھی یہ اس لیے مفید ہے کہ آج اچھے تعلیم یافتہ ان سے پورے طور پر واقف نہیں۔

ہم یہاں اختصاراً ان اقسام کی وضاحت اس خیال سے پیش کر رہے ہیں کہ غالب کے بیانات سمجھنے میں آسانی ہو جائے۔ نثر کی پہلی قسم "سادہ یا عاری" کہلاتی ہے اور یہ عام ہے یعنی یہی نثر جس میں ہم اور آپ سب لکھتے ہیں۔ دوسری قسم مقفیٰ ہے، یعنی جس کے فقروں یا جملوں میں قافیہ استعمال کیا گیا ہو۔ مثلاً:

"تم تو بڑی عبارت آرائیاں کرنے لگے، نثر میں خود نمائیاں کرنے لگے"۔

اب اگر اس مقفیٰ نثر کے فقروں یا جملوں میں ایسے الفاظ کہ جو باہم ہم وزن[۲] ہوں تو یہ نثر مسجّع کہلاتی ہے۔ مثلاً:

"عزمِ مقابلہ نہیں، قصدِ مجادلہ نہیں؛ مسائلِ حکیمانہ کی بستی، متنازعاتِ ندیمانہ کی مستی؛ رد و قبول کی حکایت، فتح و شکست کی روایت"۔

اگر یہ صنعت نظم میں واقع ہو تو اس کو "مرصّع" کہتے ہیں۔ مثلاً:

ساقی بجلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے

نثر کے لیے لفظ "مرصّع" استعمال کرنا سخت غلطی ہے۔ اس کا اظہار اس لیے ضروری ہوا کہ اس غلطی کا ارتکاب اچھوں سے ہوا ہے کہ بہت سے پڑھے لکھے حضرات شکار ہو کر "نثر مرصّع" کہتے اور

لکھتے رہے ہیں۔

نثر کی تیسری قسم "مرجز" ہے اور اس کا رواج عربی و فارسی میں رہا۔ اردو میں کسی نے اس کو نہیں اپنایا۔ اس نثر میں قافیہ نہیں ہوتا بلکہ عروضی وزن (۳) ہوتا ہے۔ اگر قافیے کا التزام ہوگا تو وہ نظم کہلائے گی۔ اردو میں اس کو نظم معرّا کہتے ہیں۔ بطور نمونہ میں دو فقرے لکھتا ہوں:

"بھائی صاحب! اسلام ہو تم پر۔ خوش تو ہے، آپ کا مزاج شریف"۔

ان فقروں کا وزن (بحر) "فاعلاتن مفاعلن فعلن" ہے۔ اس وضاحت کے بعد غالب کی تحریریں پیش کی جاتی ہیں:

"نثرِ عاری: نہ قافیہ نہ وزن: نثرِ مسجّع: قافیہ موجود وزن مفقود، مگر اس میں ترجیح کی رعایت ضرور ہے یعنی فقرے کے الفاظ مماثل اور ملائم ہم دگر ہوں اور اگر یہ بات نہ ہوگی اور صرف قافیہ ہوگا تو اس کو مقفّیٰ ہیں گے نہ مسجّع۔ نثرِ مرجز وہ ہے کہ وزن ہو اور قافیہ نہ ہو"۔ (خطوطِ غالب، صفحہ ۳۷۵)

یہ بیان بلحاظِ اختصار نہایت جامع ہے، لیکن مستفسر کی تسلی نہ ہوئی تو مزید وضاحت یہ کی:

"آمدم بر سرِ مدعا نثرِ 'مرجز' اس کو کہتے ہیں کہ وزن ہو اور قافیہ نہ ہو مقابل مقفّیٰ کے کہ قافیہ ہو اور وزن نہ ہو اور یہاں یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ وزن میں قید منظور نہیں۔ مثلاً حضرت نظامی علیہ الرحمہ کی نثر کا وزن یہ ہے: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔ حضرت ظہوری علیہ الرحمہ فرماتے ہیں:

'زاتیش سرو بن گلشن فتح نخجرش ماہی دریائے ظفر'۔

یہ نثرِ مرجز ہے، وزن اس کا 'فعلاتن (۴) فعلاتن فعلن'۔ کاتبوں نے مقفّیٰ کرنے کے واسطے صورت بدل دی ہے اور وہ تصرف کیا ہے کہ نثر مرجز رہی، نہ مقفّیٰ .... بندے کی تحقیقات یہی ہے کہ نثر تین قسم پر ہے۔ 'مقفّیٰ': قافیہ ہے اور وزن نہیں؛ 'مرجز': وزن ہے اور قافیہ نہیں؛ 'عاری': نہ وزن ہے، نہ قافیہ۔ مسجّع ہی مقفّیٰ ہے کہ دونوں فقروں میں الفاظ ملائم اور مناسب ہم دگر ہوں۔ نظم میں یہ صنعت آپڑے تو اس کو

مرصع کہتے ہیں اور نثر اس صنعت پر مشتمل ہو تو اس کو مسجع کہتے ہیں"۔

(خطوطِ غالب، صفحہ ۴۷۸)

اتنی صراحت اور وضاحت پر بھی سائل کی تسلی نہیں ہوئی، کیونکہ بعض لغت نویسوں اور محققوں نے اپنی تحریروں میں غلط در غلط باتیں بیان کر دی تھیں اور ان کو درجۂ استناد حاصل ہو گیا تھا۔ غالب نے اس مرتبہ ان کی رکاکت ظاہر کی ہے:

"نثرِ مرجز کے باب میں پیر و مرشد کو اتنا تامل کیوں ہے؟ یہ جو نثریں آپ نے لکھی ہیں، سوائے اس نثر کے جس کو آگے لکھوں گا، یہ تو سب مسجع ہیں، یعنی پہلے فقرے کا ہر لفظ وزن میں موافق ہے دوسرے فقرے کے لفظ سے۔ نظم میں یہ صنعت آ پڑے تو نظم کو مرصع کہیں گے اور نثر میں واقع ہو تو نثر کو مسجع کہیں گے۔ جو حضرت کہ اس نثر کو مرجز کہتے ہیں، وہ نثر کی مسجع کی مثال ہم کو دیں۔ زنہار، زنہار، یہ نثر مرجز نہیں، مسجع ہے۔ ہاں! یہ نثر مرجز ہے:

'صاحبا، مشفقا، شفیق و لی، زید الطافکم الی الابد بعد تبلیغ بندگی و نیاز، بر ضمیر منیر روشن باد۔

اگر وہ نثر کہ جس کو میں نے مسجع کہا ہے، مرجز ہے تو اس کم بخت نثر کا کیا مقام ہے؟ نہیں! وہ مسجع ہے اور یہ مرجز ہے۔ میں تو بہت مختصر و مفید لکھ چکا ہوں، آپ نہ مانیں تو کیا کروں۔ وزن نہ ہو قافیہ ہو وہ مقفیٰ، وزن ہو قافیہ نہ ہو وہ مرجز ہے، الفاظ و فقرتین وزن میں برابر ہوں وہ مسجع ہے۔ اس صنعت کو بیشتر نثرِ مقفیٰ میں صرف کرتے ہیں اور چاہو قافیے کا التزام نہ کرو، بہ ہر رنگ اقسامِ ثلاثہ نثر یہی ہے حضرت نے نثرِ مسجع کو مرجز کہا ہے۔ جواب وہی کہ اگر مرجز یہ ہے تو مسجع کس نثر کو کہتے ہیں؟ اس سے زیادہ نہ مجھ کو علم، نہ یارائے کلام۔ قتیل لکھنوی اور غیاث الدین ملائے مکتبی رام پوری کی قسمت کہاں، سے لاؤں؟ کہ تم جیسا شخص میرا معتقد ہو اور

میرے قول کو مستند سمجھے۔

بعد اتمام خط کی تحریر کے خیال آیا کہ شاید کسی بات کا جواب نہ رہ گیا ہو۔ میں نے آپ کے خط کو دیکھا اور ایک بات دستور شگرف کی عبارت میں نظر آئی:

'مرجز کلامیست منثور کہ وزن دارد و سجع ندارد۔'

اس تعریف کو دیکھیے اور نمونۂ نثر کو دیکھیے، وہ موزوں کہاں ہے؟ جو وزن دارد اس پر صادق آئے؟ وزن بمعنی تقطیع شعر مفقود، سجع ندارد۔ خدا جانے، یہ بزرگ سجع کس کو کہتا ہے؟' سجع' ہم وزن ہونا دو لفظوں کا فقرتین میں، یا مصرعین میں، سو اس نثر میں موجود ہے۔ موجود کو مفقود اور مفقود کو موجود لکھا ہے اور پھر کلام اس کا مقبول ہے اللہ اللہ!

ملا غیاث الدین لکھتا ہے:

' مرجز نثرے باشد کہ کلمات فقرتین اکثر جاہا ہم وزن باشد، در مقابل یک دیگر، بدون رعایت سجع۔'

خدا کے واسطے! سجع تو اسی کو کہتے ہیں کہ کلمات فقرتین یا مصرعین ہم وزن یک دیگر ہوں، سو اس نثر میں موجود' بدون رعایت سجع' کے کیا معنی؟ مگر یہ دونوں صاحب، وزن کو برابر ہونا کلمات کا سمجھتے ہیں اور سجع تقطیع شعر کو کہتے ہیں۔ اس عقیدے کی رکاکت اظہر من الشمس ہے۔ صاحب' دستور شگرف' کا کلام نص اور مولوی غیاث الدین کا کلام حدیث نہیں ہے۔ آپ بھی غور فرمائیے اور انصاف کیجیے''۔ (خطوط غالب، صفحہ ۲۸۲، ۲۸۳)

ہم نے یہ چند امور نمونۂ مشتے از خروارے پیش کر دیے ہیں جن سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب نے اپنے دور کے مروّج و متداول علوم کے متعلق کس کس انداز میں اظہار خیال کیا ہے۔ غالب بڑا مظلوم تھا کہ اس کی صحیح اور مدلل بات کو تسلیم کرنے میں تامل ہوتا تھا اور غلط بات جو کتابی یا تحریری صورت میں موجود تھی، اس کو اہمیت دی جاتی تھی۔ یہ الیہ اہل علم کے ساتھ آج بھی

پیش آتا رہتا ہے، ہم شب و روز اس سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ خدا ہم سب کو عقلِ سلیم کرامت فرمائے اور صحیح و غلط میں تمیز کرنے کا شعور بخشے!

حواشی:

(۱) مخطوطۂ غالب میں مصرعِ ثانی اسی طرح چھپا ہے۔ متداول دیوان میں "میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے" ہے۔

(۲) یہاں وزن سے مراد عروضی وزن نہیں بلکہ لفظوں کا حرکت و سکون میں ایک دوسرے سے برابر ہونا ہے، جیسے عزم اور قصد ہم وزن ہیں۔

(۳) نثر مرجز جس بحر میں لکھی جائے شروع سے آخر تک وہی بحر رہے گی۔ مختلف بحور میں ایک ہی نثر نہیں لکھی جاتی البتہ ہر پیراگراف کی بحر الگ ہو سکتی ہے۔

(۴) "فعلاتن" سہو ہے، غالباً یہ سہو کاتب ہے۔ صحیح "فاعلاتن" ہے، یعنی "فاعلاتن فعلاتن فعلن"۔

(۱۹۷۶ء)

غالب کے کلام کا مطالعہ

اردو ادب میں غالب ہی ایک ہستی ہے کہ جس کے کلام کی بوقلمونی اپنے قارئین کو ہر لحظہ دعوتِ مطالعہ دیتی ہے اور اس کے کلام کے مختلف پہلو سامنے آتے رہتے ہیں۔ یہ بوقلمونی اور نت نئے معنی اور پہلو سامنے آنے کی وجہ غالب کا فن ہے۔ غالب کا فن اس کے کلام کی پہلوداری میں مضمر ہے۔ اس پہلوداری کے مختلف روپ ہیں، ان کو اگر سمجھ لیا جائے تو پھر شعر فہمی کی منزل آسان ہو جائے۔ تفہیمِ شعر کی اعلا ترین منزل وہ ہے کہ قاری و سامع اسی ماحول میں پہنچ جائیں جہاں شاعر پہنچا تھا۔ اس منزل کو ہم اصطلاحاً ''تخلیقی ماحول'' کہتے ہیں۔ اس کے علاوہ قاری و سامع اگر کسی اور منزل میں پہنچتے ہیں تو اس کو ہم فضائے تخلیق کہیں گے اور یہ تخلیقی ماحول اور فضائے تخلیق ایک تصویر کے دو رخ ہیں، گویا ہر تخلیق کے دو رخ ہوتے ہیں ایک ظاہری دوسرا باطنی۔ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ ظاہری روپ باطن پر اس طرح غالب آ جاتا ہے کہ اس کا ادراک بہت دشوار ہو جاتا ہے، گویا ہر فن پارے کا ایک تخلیقی ماحول ہوتا ہے۔ یعنی کسی کیفیت، جذبے احساس، واقعے منظر یا حادثے کے تاثر کی شدت کی بدولت قوتِ متخیلہ نے جو عالم پیدا کیا تھا قاری سامع یا ناظر کی رسائی اس تک اس لیے نہیں ہوتی کہ فن پارے کے ذرائع اظہار جس استعداد اور وسعت و دقتِ نظر کے خواہاں ہوتے ہیں، وہ قاری، سامع یا ناظر میں مفقود ہوتی ہے اسی لیے وہ فن پارے کی ''فضائے تخلیق'' کی وادیوں میں سرگردانی کرتے رہتے ہیں۔ ''فضائے تخلیق'' یعنی فن پارے کے ذریعۂ اظہار نے جو ظاہری مفہوم متعین کرنے کی فضا اپنی ترتیب و ترکیب سے پیدا کر لی ہے، وہ قاری، سامع یا ناظر کو اپنے میں الجھا لیتی ہے۔

شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس کے پیشِ نظر جو کچھ بھی ہوتا ہے، وہ اس کو بیان کرنے میں محو ہو جاتا ہے۔ یہ شعر کا تخلیقی ماحول ہوتا ہے۔ اس وقت پیشِ نظر امور کو شاعر چند الفاظ کے ذریعے قاری و سامع تک، پہنچا دیتا ہے۔ یہ ماننا پڑے گا کہ وہ جملہ امور بیان نہیں کرتا، بلکہ چند اشارے ہوتے ہیں جن کی مدد سے قاری یا سامع اپنی علمی استعداد اور فنی واقفیت کے مطابق پورے ماحول کو سمجھنے اور خیال میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ شعر مکمل ہونے کے بعد تخلیقی ماحول کی طرف رہ نمائی کرنے کے باوجود، الفاظ و تراکیب سے اپنی ایک الگ فضا بھی بنا لیتا ہے۔ یہی فضائے تخلیق ہے جو شاعر کے پیشِ نظر نہیں تھی، اسی لیے شعر میں مختلف مطالب و معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ اختلافِ معنی کا حقیقی سبب قاری و سامع کی اپنی استعداد و قابلیت ہے، گویا ابلاغ کی کوتاہی نہیں بلکہ ادراک کی کوتاہی کی وجہ سے یہ اختلاف رونما ہوتا ہے۔ غلط تعبیرات و تعینات اس سلسلے میں بڑی رکاوٹ پیدا کرتی ہیں۔ ان غلط تعبیرات و تعینات کی وجوہ یہ ہیں کہ قاری و سامع الفاظ و تراکیب، انداز وغیرہ کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے: لفظ کے لغوی، مجازی اور مرادی معنی میں فرق نہیں کرتا: سیاق و سباق میں الفاظ کی حیثیت متعین کرنے میں کوتاہی کرتا ہے: تراکیب کے مطالب و مفاہیم، درجہ و مقام کی حیثیت سے نابلد رہتا ہے: اندازِ بیان میں استفہام، تعجب، تمثیل، تغیرِ لہجہ، حسنِ ادا پر نظر نہیں رہتی: شعر میں الفاظ و تراکیب کے اوقاف کا علم نہیں ہو پاتا۔ یہ تمام امور تفہیمِ شعر کے لیے انتہائی ضروری ہیں۔ علاوہ ازیں تخلیق کے دور سے متعلق، تہذیبی، تاریخی، ذہنی عوامل و روایات کا جاننا بھی ضروری ہے۔

غالب کے کلام کی کسی ایک شرح پر بھی بھروسا نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ غالب کا ہر شعر ہر مطالعے میں ایک نئی کیفیت اپنے قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ کیفیت کی روشنی میں تمام شرحیں بے کار اور ناکارہ ہو جاتی ہیں۔ قاری جس کیفیت سے گزرا، وہ ان شرحوں میں بیان نہیں ہوئی۔ اب یہی امر غور طلب ہے کہ شارحین قاری کی تسلی کا سامان کیوں بہم نہ پہنچا سکے۔ ابھی بیان کیا تھا کہ غالب کے اکثر اشعار پہلودار ہیں۔ اکثر شارحین نے اس پہلوداری کو ملحوظ نہیں رکھا شعری کیفیت جتنی تفصیل چاہتی ہے وہ پیش نہیں کی گئی، اس لیے بیانِ مطلب کے قرینے سے

عہدہ برآ نہ ہو سکے اور قاری کی تسلی کا سامان بہم نہ پہنچا سکے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر ہے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں، یارب! دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

اس شعر کی شرح جن کیفیات کا اظہار چاہتی ہے، وہ مولانا طباطبائی سے لے کر مولانا شاداں بلگرامی تک کسی نے بھی نہیں کیا، اسی لیے بہت سے اصحاب اس کی تفہیم میں الجھ کر رہ گئے اور ان کے ذہن میں کئی باتیں واضح اور صاف نہ ہو سکیں، اس لیے اب شارحین کی شرح اور ان پر اظہار خیال پیش کرنے کے بعد ہم شعر کی شرح بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

"نگاہوں کے مژگاں ہونے سے یہ مراد ہے کہ شرم کے سبب سے اوپر نہیں اٹھتیں بلکہ پلکوں کی طرح ہر وقت نیچے کو جھکی رہتی ہیں"۔

مولانا حالی کی مندرجۂ بالا تشریح سے اکثر شارحین نے اتفاق کیا ہے اور اپنی اپنی شرح میں اسی کے نقل کرنے پر اکتفا کیا ہے، لیکن سوچنے کی بات ہے کہ کیا اتنی سی بات کہہ دینے سے شرح کا حق ادا ہو گیا۔ صرف نگاہوں کے مژگاں ہو جانے کی وجہ بیان کر دی گئی ہے، باقی کیفیت اور ماحول واضح نہیں ہو سکا۔ مولانا طباطبائی نگاہوں کے مژگاں ہونے کو نگاہوں کا کوتاہ ہونا قرار دیتے ہیں اور اس کا کوئی سبب نہیں لکھتے، حالانکہ انھیں اس کی وجہ اور ثبوت بیان کرنا ضروری تھا۔ مولانا طباطبائی کو یہ التباس کوتاہیِ قسمت کی وجہ سے ہوا۔ اس التباس کا شکار اور حضرات بھی ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ امور شعر کی شرح میں کسی مرحلے میں ضمناً بیان ہو سکتے ہیں اور وہ بھی رفع التباس کے طور پر ورنہ اصلی شرح سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔

آسی الدنی نے ذرا وضاحت سے کام لیا ہے۔ لکھتے ہیں:

"میری کوتاہیِ قسمت (بدقسمتی) نے تلوار جیسی نگاہوں کو میری جانب سے اتنا کوتاہ کیا کہ مژگاں بنا دیا، اس لیے ہر وقت ایک کھٹک سی میرے دل میں رہتی ہے مگر اب خیال کرتا ہوں کہ وہ دل کے پار ہوئی جاتی ہے اور میں مرا جاتا ہوں، آخر اس کا کیا سبب ہے کہ وہ اس قدر چھوٹی ہیں اور پھر بھی تیر کا کام دے رہی ہیں"۔

آسی کی شرح بھی گنجلک ہے۔ انھوں نے نگاہوں کے مژگاں ہو جانے کو بد قسمتی پر محمول کیا ہے حالانکہ ایسا نہیں ہے۔ البتہ نتیجے کے طور پر ضمناً یہ بات آ جائے تو آ جائے، اس کو بنیاد قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اگر وہ اور غور و فکر فرماتے اور تھوڑے سے تخفّص سے کام لیتے تو یہ بات زیادہ واضح ہو جاتی۔

آغا باقر نے اس شعر کی شرح میں کچھ باتیں اور بڑھا چڑھا کر لکھی ہیں:

"مژگاں ہو گئیں...... آنکھوں کا اتنا بند ہونا کہ پلکیں تقریباً آپس میں مل جائیں۔ یہ حالت دو موقعوں پر ہوتی ہے۔ بعض اوقات جوشِ مسرت سے آنکھیں بند ہو جاتی ہیں اور محض اتنی کھلی رہتی ہیں کہ ان میں سے تھوڑا تھوڑا نظر آتا ہے۔ کبھی کبھی کسی چیز کو غور سے دیکھنے یا تغافل آمیز اور شرمیلی نگاہیں ڈالنے سے بھی یہ کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

یارب! وہ نگاہیں جو میری بد قسمتی سے مژگاں بن گئی ہیں، وہ میرے دل کے پار کیوں ہوئی جاتی ہیں؟ دل کے پار تو اس وقت ہو سکتی تھیں جب وہ مژگاں نہ بنتیں یا وہ تلوار یا تیر ہوتیں۔ یہ میری کوتاہ قسمتی ہے کہ وہ باوجود کوتاہ ہونے کے میرے دل کے پار ہوئی جاتی ہیں"۔

آغا باقر نے آنکھوں کے بند ہو جانے کے جو وجوہ لکھے ہیں، ان میں پہلا سبب "جوشِ مسرت" قرار دیا گیا ہے۔ یہ بات اس لیے محلِ نظر ہے کہ جوشِ مسرت میں آنکھیں بند نہیں ہوتیں بلکہ کھلی اور روشن ہوا کرتی ہیں۔ یہاں اگر حالتِ خمار بیان کرتے تو صحیح بات ہوتی، لیکن جوشِ مسرت ہو یا حالتِ خمار دونوں کا اس شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ تغافل میں بھی آنکھیں بند نہیں ہوتیں بلکہ نگاہیں پھیر لی جاتی ہیں، صرف شرم کی وجہ سے یہ کیفیت پیدا ہو سکتی ہے۔ باقی شرح میں وہی سابقہ شارحین ہی کی باتوں کا اعادہ ہے۔ مولانا شاداں بلگرامی نے بھی اس شعر کی شرح میں کوئی اضافہ نہیں کیا بلکہ انھی باتوں کا اعادہ کیا ہے البتہ تعجب کا اظہار ضرور کر دیا ہے۔

مندرجۂ بالا بیانات کو سامنے رکھیے تو شعر سے کوئی واضح تصویر آنکھوں کے سامنے نہیں آتی

ان تمام شارحین نے صرف نگاہوں کے مژگاں بن جانے پر زور بیان صرف کر ڈالا ہے اور اس کیفیت و واردات کو نظر انداز کر دیا جو شعر میں پوشیدہ ہے اور جس نے شعر کو ایک بلند مرتبہ دیا ہے۔

شعر میں ایک واردات بیان کی گئی ہے جو انتہائی کیفیت لیے ہوئے ہے، یعنی اگر محبوب کی نگاہوں سے نگاہیں چار ہوں تو محبوب کی نگاہوں کی کشش، دل کشی، رنگینی، شوخی اور مستی سے جو کیفیت طاری ہوتی ہے، اس کو بیان نہیں کیا جا سکتا۔ یہ وجدان و ذوق سے متعلق بات ہے۔ ایسی حالت میں جب عاشق محبوب کی نگاہوں سے کیفیت حاصل کر رہا ہو اور کسی وجہ سے محبوب پر انفعالی کیفیت طاری ہو جائے تو وہ نگاہیں نیچی کر لیتا ہے۔ اب عاشق کے روبرو نگاہیں نہیں پلکیں ہوتی ہیں، بوجھل، شرگیں مگر ان پلکوں میں سے نگاہوں کی کیفیت جھلک یا چھن رہی ہوتی ہے۔ ایسی حالت کو شاعر نے نگاہوں کو پلکیں بن جانے سے تعبیر کیا ہے اور یہ تخیل کی انتہائی بلندی اور ذہن کی انتہائی رسائی کی دلیل ہے کہ اس نے ایک ایسی کیفیت کو جو عام احساس سے بالاتر ہو، محسوس بنا دیا ہے۔

شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ خوش قسمتی کی بات تو یہ تھی کہ محبوب کی نگاہیں روبرو ہوتیں، ان کی مستی، رنگینی اور شوخی سے لطف اٹھاتا، گویا عاشق کے دل کا تقاضا یہ تھا:

''نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں''۔ نگاہِ ناز کے تیر چلتے، دل تڑپ تڑپ اٹھتا، گویا ''نگاہِ بے حجابِ ناز تیغِ تیز عریاں ہے'' جس کی کرشمہ زائیاں عاشق کو بصد شوق یہ کہنے پر آمادہ کر دیتیں:

محابا کیا ہے؟ میں ضامن، ادھر دیکھ!
شہیدانِ نگہ کا خوں بہا کیا؟

مگر یہ حالت کیف تا دیر قائم نہ رہی، محبوب پر انفعالی کیفیت، شدتِ جذبات کی بدولت طاری ہو گئی۔ نگاہیں جھک گئیں۔ عاشق کے سامنے اب پلکیں آگئیں۔ وہ اس کو اپنی کم نصیبی بتاتا ہے، لیکن ساتھ ہی کہتا ہے کہ اگرچہ وہ نگاہیں جو دل کے پار ہو رہی تھیں، روبرو نہیں رہیں مگر محبوب کی شرگیں پلکوں سے ان کا انعکاس ہو رہا ہے، یعنی پلکوں کی چلمن سے نگاہیں کیف بار ہیں یا پلکوں کی اوٹ کے باوجود نگاہیں متصادم ہیں اور یہ کیفیت بھی دل کو تڑپا رہی ہے۔ اس پر تعجب بھی ہے کہ یہ تاثیر

کیوں ہے، اصولاً نہیں ہونی چاہیے تھی کیونکہ نگاہیں روبرو نہیں ہیں، ساتھ ہی اس امر کی طرف اشارہ ہے کہ جب انعکاس میں یہ تاثیر ہے تو نگاہوں کے روبرو ہونے میں کیا عالم ہوتا۔ دوسری خوبی یہ ہے کہ مژگاں بھی تیر کے مانند دل پر اثر کرتی ہیں، گو مژگاں میں وہ کیفیت نہیں ہوتی جو نگاہوں میں ہوتی ہے۔ اس فرق کو غالب نے اس طرح واضح کیا ہے:

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مژہ ہائے دراز کا

درحقیقت بعض پلکیں بذاتہٖ اتنی خوب صورت ہوتی ہیں کہ ان کا اثر ایک الگ کیفیت رکھتا ہے اس کو بھی ملحوظ رکھا جائے تو شعر میں اور بھی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ البتہ نگاہوں کے مژگاں ہو جانے کو بعض حضرات محلِ غور قرار دے سکتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ اوپر بیان ہوا کہ محبوب پر انفعالی کیفیت طاری ہوئی، نگاہیں جھکیں اور پلکیں سامنے آگئیں، اس عمل کو شاعر مژگاں ہو جانے سے تعبیر کرتا ہے۔

بعض حضرات کا خیال ہے کہ غالب نے "نگاہیں" (جمع کی حالت) ضرورتِ شعری کی وجہ سے نظم کیا ہے، بات تو صرف نگاہ سے بھی پوری ہو سکتی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ ادب میں نگاہ اور نگاہیں دونوں کا استعمال ملتا ہے اور اساتذہ کے نزدیک دونوں جائز ہیں، بلکہ بجز چشم، آنکھ اور اس کے لوازمات واحد و جمع دونوں طرح استعمال ہو سکتے ہیں اور یہ بات محلِ اعتراض نہیں۔ علاوہ ازیں "مژگاں" کی مناسبت سے "نگاہیں" ہی کا محل ہے، "نگاہ" کا نہیں۔ آنکھوں کا وہ حصہ جس پر بال اگتے ہیں اور اسے ڈول بھی کہتے ہیں، "مژہ" ہے۔ دونوں ڈولوں کو "مژگاں" کہا جائے گا، نیز ڈول پر اگے ہوئے بال کو بھی مژہ اور بالوں کو مژگاں کہتے ہیں البتہ محلِ استعمال دونوں کا جدا ہے جب تیغ و شمشیر سے نسبت دیں گے تو آنکھوں کے ڈولے مراد ہوں گے اور جب تیر، خار، چھری وغیرہ سے نسبت دیں گے تو بال مراد ہوں گے۔ یہاں جو بھی پہلو پیشِ نظر رکھا جائے، "نگاہیں" ہی سے بات مکمل ہوگی۔ ایک سبب اس کا یہ بھی ہے کہ نگاہیں جب چشم سے باہر آتی ہیں تو الگ الگ ہوتی ہیں، مگر جب کہیں پر پڑتی ہیں تو ان کا مرکز ایک ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں نگاہ ایک سلسلۂ غیر منفصل بھی ہے کہ روشنی کے مانند منبع سے مرکز تک قائم ہوتا ہے اور اس کی رفتار غیر مرئی

ہے۔ روشنی کے مانند اس کے اجزا معلوم نہیں کر سکتے۔ بعینہ اس کو وقت سے تعبیر کر سکتے ہیں کہ جس طرح وقت تسلسلِ آفات سے ظہور پذیر ہوتا ہے، اسی طرح نگاہ جب آنکھ سے چلتی ہے تو وہ بھی خط شعاعی کے تسلسل سے وجود پذیر ہوتی ہے اور اس کے کسی نقطۂ مفرد کی تعیین نہیں اختیار کی جا سکتی ہے اس لیے اس کی وحدت وجمع پر اتفاق ہے، البتہ میرے نزدیک ایک محور ایسا ہے کہ جہاں جمع کا استعمال بہتر ہے یعنی جب کسی کی نگاہوں میں مقابل ہوں، کیونکہ اس موقع پر ہر نگاہ اپنے مقابل کی نگاہ سے متصادم ہوتی ہے اور دونوں آنکھوں کا مرکز ایک نہیں ہوتا بلکہ بالمقابل آنکھ مرکز ہے۔ غالب کے اس شعر میں یہی بات ہے کہ نگاہوں سے نگاہوں کے دوچار ہونے کی کیفیت پیش تھی، اس لیے یہاں ''نگاہیں'' بالکل صحیح استعمال کیا گیا ہے۔

مژگاں کے دل سے پار ہونے پر بھی اعتراض کیا جا سکتا ہے، حالانکہ ادب میں پلکوں کے نوکیلے پن کی وجہ سے تیر، خار، نیش وغیرہ سے تشبیہ دیتے ہیں اور خود پلکوں کو دشنہ، خنجر، چھری وغیرہ سے، اس لیے ان کا دل کے پار ہونا یا دل وجگر کو زخمی کرنا مسلّماتِ شعر وادب میں سے ہے۔ اشعار ذیل سے یہ بات روشن ہو جائے گی:

غالب:

تھا گریزاں مژۂ یار سے دل تا دمِ مرگ
دفعِ پیکانِ قضا اس قدر آساں سمجھا

دل میں ہے یار کی صفِ مژگاں سے روکشی
حالانکہ طاقتِ خلشِ خار بھی نہیں

بتاؤ، اس مژہ کو دیکھ کر مجھ کو قرار
یہ نیش ہو رگِ جاں میں فرو تو کیونکر ہو

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

اور مصحفی کہتے ہیں:

اس نازنیں کی باتیں پیاری پیاریاں ہیں
پلکیں ہیں جی کی چھریاں، آنکھیں کٹاریاں ہیں

زلفوں کی برہمی نے برہم جہان مارا
پلکوں کی کاوشوں نے سینوں کو چھان مارا

آسی الدنی نے بظاہر کوتاہیِ قسمت کے پیشِ نظر کوتاہیِ نگاہ تصور کر کے اس کو مژگاں سے تعبیر کرلیا۔ یہ تعبیر و تعیین کی غلطی ہے، لیکن ان کی رسائی اس کیفیت تک نہیں ہوئی جو شعر کے تخلیقی ماحول میں ہے، یعنی شرم و حیا کے سبب نگاہوں کا جھک جانا اور پلکوں کا سامنے آ جانا، ان میں سے نکل کر اثر انداز ہونا۔

حقیقتِ امر یہ ہے کہ غالب کے لیے محلِ تعجب یہ امر ہے کہ نگاہ جو متحرک بالذات ہے، اس کا کسی شے کے اندر دخل و نفوذ ایک امکانی امر ہے کہ حرکت بالخاصہ تغیر پذیر حالت ہے۔ نگاہ کی حرکت ستِ الراس میں ہوتی ہے، بغیر کسی حائل و مانع کے آگے ہی بڑھتی رہتی ہے، لیکن یہی نگاہ اپنے منبع یعنی مردمِ چشم میں کیفیاتِ باطن کی آئینہ دار ہوتی ہے، یہی کیفیاتِ باطن اپنے مدِ مقابل کو متاثر کرتی ہیں اور نگاہ ہی مدِ مقابل کی کیفیات سے تاثر قبول کر کے دل کو متاثر کرتی ہے۔ اس شعر میں جانبین کی اثر اندازی کا بیان ہے، لیکن جب محبوب پر انفعالی کیفیت طاری ہو کر نگاہیں جھکتی ہیں اور پلکیں جن میں سکون و جمود ہے، وہ سامنے آتی ہیں تو شاعر حیران رہ جاتا ہے کہ نگاہیں تو حرکت و رفتار و تاثر جذبات کی وجہ سے دل کے پار ہو رہی تھیں یہ پلکیں جن میں یہ کیفیات نہیں ہیں وہ بلحاظ عمل و اثر نگاہوں کے مماثل ہیں اور دل کے پار ہو رہی ہیں۔ شاعر نے پہلے نگاہوں کے جھکنے اور پلکوں کے سامنے آنے کو اپنی بدقسمتی تصور کیا تھا لیکن جب عمل بوجہ حسن و انعکاسِ نظر نگاہوں کے مماثل پایا تو متعجب ہو گیا۔

یہ تو اظہارِ کیفیات کی مثال تھی، اب ہم اندازِ بیان کی بھی ایک مثال سے وضاحت کرتے

ہیں۔ کبھی ایسا ہوتا ہے کہ شاعر کے اندازِ بیان کو سامنے نہیں رکھا جاتا اور الفاظ کی غلط تعبیر سے شعر کا غلط مفہوم متعین کر دیا جاتا ہے اور ایسی باتیں کی جاتی ہیں جن کا شعر سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس ضمن میں غالب کی پہلی غزل کو مثالاً پیش کیا جاسکتا ہے، لیکن یہاں اس غزل کے اس شعر پر بطورِ خاص روشنی ڈال کر اپنے مفہوم کی وضاحت کرنے کی کوشش کرتے ہیں:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

اس شعر کی شرح تمام شارحین نے لفظی اختلاف کے ساتھ حسبِ ذیل کی ہے:

"میرے شوقِ شہادت کی اس سے بڑھ کر اور کیا کشش ہوگی کہ تلوار کے سینے سے اس کا دم باہر آ گیا، یعنی وہ میرے قتل کے لیے اتنی بے اختیار ہوگئی ہے کہ اس کا دم اس کے سینے سے باہر نکلا پڑتا ہے اور یہ میرے شوقِ شہادت کی کشش ہے"۔

بعض شارحین نے اس شعر کی شرح میں اتنا اختصار برتا ہے کہ وہ شعر سے بھی زیادہ مختصر ہے۔ مثلاً سعید الدین لکھتے ہیں:

"مطلب یہ ہے کہ میرے اشتیاقِ قتل میں تلوار اتنی بے اختیار ہو رہی ہے کہ سینے سے اس کا دم باہر کھنچ آیا ہے"۔

غور فرمایئے کہ اس کو کسی حیثیت سے بھی شرح نہیں کہہ سکتے۔ اس سے کوئی مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ شاداں بلگرامی نے ایسے ہی اختصار سے کام لیا ہے:

"میرا شوقِ قتل، جو میرے اختیار سے باہر ہے، دیکھنے کے قابل ہے کہ جس کی کشش کی وجہ سے دمِ شمشیر سینۂ شمشیر سے باہر کھنچ آیا ہے، اگرچہ سانس (دم) سینے کے اندر ہوتی ہے"۔

ظاہر ہے کہ تمام شارحین نے غور نہیں فرمایا اور اس غزل میں غالب نے جو انداز اختیار کیا ہے، اس کو کلیتہً نظر انداز کر دیا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ شوق کی تعبیر سب نے قتل یا شہادت کی ہے اور اس تعبیر کی وجہ لفظِ شمشیر ہے، حالانکہ غالب کے ذہن میں بھی یہ مفہوم نہ ہوگا جو ان صاحبان

نے متعین کیا ہے۔ جو حضرات غالب کی افتادِ طبع اور مذاقِ شعری سے واقف ہیں، وہ بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ غالب ایسا عام مطلب بیان نہیں کرتے۔ اب غور فرمایئے کہ یہ پوری غزل ایک ہی انداز میں کہی گئی ہے۔ اس غزل کا انداز تمثیلی ہے، یعنی پہلے مصرع میں ایک بات کہی گئی ہے اور دوسرے مصرع میں اس کی مثال ہے۔ ہر شعر کے مصرع ثانی سے پہلے آپ لفظ "گویا، کیونکہ، پھر بھی" وغیرہ لگا کر دیکھیے، مفہوم خود بخود واضح ہو جائے گا:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
کاوکاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ — صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا
جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے — سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا
آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے — مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

• غزل کے ہر شعر کے مصرع ثانی کے ساتھ "گویا، کیونکہ، پھر بھی" وغیرہ لگا لیا جائے تو ہر شعر کے معنی خود بخود واضح ہو جائیں گے اور آپ ان کو جب شارحین کی شرح کے بالمقابل رکھیں گے تو آپ کو بیّن فرق محسوس ہوگا۔ اب زیرِ بحث شعر پر غور فرمایئے:

"جذبۂ بے اختیارِ شوق" سے مراد جذبۂ شوق کی فراوانی ہے اور "سینۂ شمشیر" سے مراد وہ ابھار ہے جہاں سے باڑھ شروع ہوتی ہے اور یہ حصہ جتنا ابھرواں ہوگا، اتنی ہی باڑھ کی خوبی خیال کی جائے گی۔ شاعر اپنے جذبۂ شوقِ فراواں کی مثال میں شمشیر کے سینے اور اس کی باڑھ کو پیش کرتے ہوئے کہتا ہے کہ میرے شوق کا وہ جذبہ جس پر قابو حاصل نہیں قابلِ دید ہے، گویا یہ خیال کر لو کہ میرا شوق میرے سینے سے اسی طرح ابلا پڑتا ہے جس طرح تلوار کے سینے سے اس کی باڑھ نکلی رہتی ہے۔ یہاں یہ حقیقت بھی سامنے رکھنی چاہیے کہ تلوار کی دھار بھی یہی حصہ کہلاتی ہے اور اسی حصے میں جوہرِ شمشیر نمایاں ہوتے ہیں، اور یہ جوہر تلوار کی خوبی خیال کیے جاتے ہیں۔ اسی طرح جب جذبے کی فراوانی ہوتی ہے تو اس کی نمود بھی سینے سے ہوا کرتی ہے۔ جذبے کی فراوانی

میں سانس پھولنے لگتا ہے، عملِ تنفس تیز سے تیز تر ہو جاتا ہے۔ جس کی نمود سینے کے زیر و بم کی حالت و کیفیت سے ہوتی ہے۔ اسی سانس کی آمد و شد کی کیفیت کو "سینۂ شمشیر" سے اس لیے تشبیہ دی جاتی ہے کہ اس حصے پر جوہر نمایاں ہوتے ہیں۔ سانس اور جوہر دونوں مماثلِ یک دگر ہیں۔ شاعر اس شعر میں اسی کیفیت کو ظاہر کر رہا ہے کہ ہمارے سینے میں جذبۂ شوق کی فراوانی اور بے اختیاری سے جو طوفان بپا ہے، اس کی تمثیل اگر ہو سکتی ہے تو وہ سینۂ شمشیر ہے کہ جس طرح سینۂ شمشیر سے شمشیر کی دھار اور اس کے جوہر نمایاں ہوتے ہیں، بعینہٖ ہمارے سینے سے ہمارے جذبۂ شوق کی بے اختیاری ظاہر ہے کہ جذبہ ابلا پڑتا ہے کہ ہمارے قابو سے باہر ہے۔ شمشیر کی خوبی، وصف اور جوہر کی نمود سینۂ شمشیر کے ابھار پر منحصر ہوتی۔ یہ ابھار جتنا نمایاں ہوگا، تلوار اتنی ہی عمدہ خیال کی جائے گی اسی طرح عملِ تنفس جتنا تیز ہوگا، اسی تیزی سے سینے کے زیر و بم کی کیفیت کا اظہار ہوگا، جذبہ بھی اتنا ہی فراواں اور شدید خیال کیا جائے گا۔ شاعر نے اپنے جذبے کی شدت ہی کو اس شعر میں پیش کیا ہے۔ وسعت و فراوانیِ شوق کا بیان ان شعروں میں بھی قابلِ لحاظ ہے:

ہے ذرہ ذرہ تنگیِ جا سے غبارِ شوق
گر دام یہ ہے، وسعتِ صحرا شکار ہے

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں
شوقِ عناں گسیختہ، دریا کہیں جسے

غالب کے ان دو شعروں کے مطالب کو مثال بنا کر دیوانِ غالب کا مطالعہ کیا جائے تو بہت سے پوشیدہ امور واضح ہو جائیں گے، تخلیقی ماحول و فضائے تخلیق میں بھی امتیاز قائم کیا جا سکے گا اور غالب فہمی کی مشکلات بھی دور ہو سکیں گی۔

(١٩٦٩ء)

غالب۔ اندازِ بیاں

ہے سکہ پہ رالسن کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور

غالب نے اس شعر میں رمزیت اور تفہیمِ رمزیت کی عدمِ مطابقت کو بڑے اچھوتے انداز میں بیان کیا ہے۔ لفظ 'اور' نے ایک اختلاف کو جنم دیا۔ بات کچھ تھی اور اسے سمجھا گیا کچھ، یعنی اشارے اور علامت کی رمزیت کو کچھ اور معنی پہنا لیے گئے۔ ان معنی میں "اشارہ" کی رمزیت کی غلط تعبیر محبت کو عداوت و نفرت کا روپ دے سکتی ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ محبت کے جواب میں جو اشارہ کیا گیا ہے، وہ عداوت و نفرت پر دلالت کرتا ہے۔ غرض یہ "اور گمان گزرنا" فن کی ایک بڑی خوبی ہے بشرطیکہ اسے سلیقے سے استعمال کیا گیا ہو۔ اس کمال کے پیشِ نظر غالب نے کہا تھا:

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

آیئے! آج اسی اندازِ بیان کے ایک پہلو پر غور کر لیا جائے۔

یہ تسلیم کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ اردو ادب میں غالب ہی وہ منفرد ہستی ہے کہ جس کے کلام کی اردگی و بوقلمونی اپنے قارئین کو ہر مطالعے کے بعد دوبارہ مطالعے کی دعوت دیتی ہے کیونکہ ہر مطالعہ کچھ نئے پہلو روشن کرتا ہے اور مزید غور و فکر کی طرف مائل کرتا ہے۔ نئے معنی اور فنی خوبیاں اجاگر ہونے سے ایک تازہ مسرت و انبساط کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ امر غالب کے فن کا آئینہ دار ہے۔ اس کمال میں کلام کی پہلوداری ایک نمایاں خوبی ہے۔ اس پہلوداری کے بھی مختلف روپ ہیں، ان کو سمجھ لیا جائے تو پھر کلام کا سمجھنا آسان ہو جائے۔

بطور جملۂ معترضہ ایک بات عرض کرتا چلوں کہ ہمارے فن تنقید میں ایک ایسی غلط روش فروغ پا گئی جس نے اردو ادب کو بہت نقصان پہنچایا۔ ہونا یہ چاہیے تھا کہ فنی بصیرت حاصل کی جاتی اور اردو کو پرکھ کر اصول وقوانین مرتب کیے جاتے۔ اس حقیقت کو کوئی نہیں جھٹلا سکتا کہ ہر فن پارہ اپنے اظہار کے لیے زبان، اسلوب اور پرکھ کے لیے اصول تنقید ساتھ لے کر آتا ہے۔ ان اصولوں کی تلاش وجستجو نقاد کا کام ہے۔ ہمارے ہاں یہ نہیں ہو رہا۔ میں نے اس سلسلے میں ایک کوشش کی۔ کلامِ غالب نے اپنی تفہیم کے لیے کچھ اصول دیے۔ یہ اصول اس کے انداز بیاں سے حاصل ہوئے میں تفہیم شعر کے ایک اصول کو، جو اس کے انداز سے حاصل ہوا، پیش کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔

تفہیمِ شعر کی اعلا ترین منزل یہ ہے کہ قاری وسامع اسی ماحول میں پہنچ جائیں جہاں شاعر وقتِ تخلیق پہنچا تھا۔ اس منزل کو ہم اصطلاحاً شعر کے تخلیقی ماحول سے یاد کریں گے۔ اگر اس کے علاوہ قاری وسامع کسی منزل میں پہنچتا ہے تو ہم اس کو فضائے تخلیق کہیں گے۔ یہ تخلیقی ماحول اور فضائے تخلیق ایک تصویر کے دو رخ ہیں، گویا ہر تخلیق کے دو رخ ہوتے ہیں ایک ظاہری اور دوسرا باطنی۔ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ ظاہری روپ باطن پر اس طرح غالب آ جاتا ہے کہ اس کا ادراک بہت دشوار ہو جاتا ہے، گویا ہر فن پارے کا ایک تخلیقی ماحول ہوتا ہے۔ یعنی کسی کیفیت، جذبے احساس، واقعے، منظر یا حادثے کے تاثر کی شدت کی بدولت قوتِ متخیلہ نے جو عالم پیدا کیا تھا قاری وسامع کی رسائی اس تک اس لیے نہیں ہوتی کہ فن پارے کے ذرائع اظہار جس استعداد اور وسعت ودقتِ نظر کے خواہاں ہوتے ہیں وہ قاری وسامع میں مفقود ہوتی ہے، اس لیے وہ فن پارے کی فضائے تخلیق کی وادیوں میں سرگردانی کرتے رہتے ہیں۔ فضائے تخلیق یعنی فن پارے کے ذریعۂ اظہار نے جو ظاہری مفہوم متعین کرنے کی فضا اپنی ترتیب وترکیب سے پیدا کر لی ہے، وہ قاری وسامع کو اپنے میں الجھا لیتی ہے۔ اس الجھاوے کے اسباب یہ ہیں کہ قاری وسامع شاعر کی ذہنی افتاد، اندازِ فکر وطرز ادا پر نظر نہیں رکھتے اور الفاظ کے لغوی ومجازی معنی میں فرق نہیں کرتے مرکبات کا مفہوم سیاق وسباق کی روشنی میں تلاش نہیں فرماتے، نیز شاعر کے دور کی تہذیبی، ادبی تاریخی روایات کو سامنے نہیں رکھتے۔ یہی اسباب ہیں جو تفہیمِ شعر میں رکاوٹ کا سبب بنتے ہیں۔

شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس کے پیشِ نظر جو کچھ بھی ہوتا ہے، وہ اس کو بیان کرنے میں محو ہو

جاتا ہے۔ وہ اپنے خیالات، جذبات، احساسات، نظریات، پیغامات، واردات، حادثات یا پیش نظر مقاصد و مناظر کے نتائج تاثر کو ضبط کرتے وقت جب مصروف عمل ہوتا ہے تو یہ عالم شعر کا تخلیقی ماحول ہوتا ہے۔ اس ماحول کو وہ بعینہٖ بیان نہیں کرتا بلکہ اپنی تخلیق کا تار و پود کچھ اس طرح تیار کرتا ہے کہ چند علائم کے ذریعے وہ اس ماحول کی طرف قاری و سامع کے ذہن کو متوجہ کر دیتا ہے۔ جزئیات قاری و سامع کا ذہن خود مکمل کر لیتا ہے۔ شاعر اپنے اظہار کے لیے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ الفاظ مکمل علائم ہیں۔ متحرک، متکلم، مطالب۔ شاعر سب سے پہلے قوت متخیلہ سے کام لے کر ماحول پیدا کرتا ہے، اس کے بعد اس ماحول کو ضبط کرنے کے لیے مفید مطلب متعدد الفاظ تلاش کر کے انھیں اس طرح ترکیب و ترتیب دیتا ہے کہ یہ ایک خاص تیور اور لب ولہجہ کی بدولت ایک مخصوص آہنگ لیے ہوتے ہیں کہ وہ اس کے مقصود کی نمائندگی احسن طور پر کر سکیں۔ یہ الفاظ جب ترکیب پا جاتے ہیں تو یہ فنی تخلیق اپنی ایک الگ فضا پیدا کر لیتی ہے، جس میں الفاظ کے لغوی اصطلاحی اور مجازی معنی فنی محاسن کا اثر، روایت کا پرتو، تشبیہ و استعارہ کی ندرت کاری کی جھلک نمایاں ہوتی ہے۔ قاری و سامع کی اپنی ذہنی رسائی، علمی استعداد، فنی واقفیت اس کے تاثر کا معیار اور تفہیم کا ذریعہ بنتی ہے، اس لیے قاری و سامع کا ذہن کبھی تو تخلیقی ماحول میں پہنچ کر حقیقت کو پا لیتا ہے اور کبھی ''فضائے تخلیق'' میں گشت کر رہتا ہے۔ یہ پہلو داری ہی شعر کو عظیم اور زندۂ جاوید بنانے کی کفیل ہوتی ہے، کیونکہ اس پہلو داری ہی کی بدولت شعر میں تصویر کا رنگ اور آئینے کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ جس کی نظر پڑی اسی کا رنگ اختیار کر لیا، جو سامنے آیا اسی کی صورت دکھا دی، اسی میں مقبولیت و عظمت کا راز مضمر ہے۔

یہ پہلو داری ایک انداز ہے لیکن شاعر جان بوجھ کر ایسا نہیں کرتا بلکہ وہ مجبور ہوتا ہے کہ مجردات کو محسوسات کا رنگ دے اور محسوسات سے مجردات کی طرف پرواز کرے، انھی کی عدم تطبیق اور دریافت کی وجہ سے قاری و سامع غلط اور دور از کار تعبیر و تاویلات کے بازگردانی سلسلے کا شکار ہو جاتے ہیں، کیونکہ شعر کے انداز بیان، الفاظ کے لغوی و مجازی معنی کے فرق، تراکیب کے مطالب و مفاہیم، درجہ و مقام کی حیثیت پر کماحقہٗ نظر نہیں رہتی، انداز بیان میں استفہام، تعجب

تمثیل، تغیر لہجہ، حسنِ ادا، توقف کی نوعیت متعین نہیں کی جاتی، تخلیق کے دور کی تہذیبی، تاریخی، ذہنی اور ادبی روایات کو سامنے نہیں رکھا جاتا ہے۔ یہی اسباب و علل ہیں کہ تفہیمِ شعر میں رکاوٹ بنتے ہیں۔

کلامِ غالب میں کچھ ایسی خصوصیات ہیں جن سے اس کا انداز مرتب ہوتا ہے، ان میں سے ایک کلام کی بوقلمونی ہے۔ کلام کی بوقلمونی الفاظ کے ایسے استعمال کا کرشمہ ہے کہ جو ترتیب و ترکیب میں ایسی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں کہ ان کے بطون میں تہ در تہ معنی پنہاں ہوتے ہیں۔ معنی کی یہی تہ داری شارحین کے اختلاف کا سبب ہے، چنانچہ کلامِ غالب کی متعدد شرحیں موجود ہیں مگر اختلافِ معنی کے باعث کسی ایک شرح پر بھی کلیتاً بھروسا نہیں کیا جا سکتا اور کیونکہ غالب کا ہر شعر ہر مطالعے میں ایک نئی کیفیت اپنے قاری کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ اس کیفیت کی روشنی میں تمام شرحیں اس لیے بےکار ہو جاتی ہیں کہ شعر کی کیفیت جس تخیل کی خواہاں ہوتی ہے، وہ پیش نہیں کی جاتی اس لیے مطلب خود ایک چیستان بن کر رہ جاتا ہے۔

غالب کے کلام کی بوقلمونی اس کے اندازِ بیان سے ہے۔ اس اندازِ بیان کی متعدد نوعیتیں ہو سکتی ہیں۔ یہاں صرف اندازِ بیان کے ایک پہلو پر روشنی ڈالنی مقصود ہے۔ غالب نے اپنے ابتدائی کلام میں بیدل کا تتبع کیا اور اس دور میں ان کا رجحان تمثیلی انداز کی طرف زیادہ رہا۔ چنانچہ اس دور کے بیشتر اشعار کو اگر تمثیلی انداز کی روشنی میں دیکھا جائے تو جو شعر الجھے ہوئے نظر آتے ہیں، وہ بھی بآسانی حل ہو جائیں۔ یہاں وضاحت کے لیے غالب کے ایک شعر کو مثال بنایا جاتا ہے تاکہ بات آسانی سے سمجھی جا سکے۔ شعر ہے:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

اس شعر کی شرح شارحین نے جو بیان کی ہے، وہ تخلیقی ماحول سے بہت دور ہو گئی ہے اور ایسی بعید از قیاس ہے کہ وہ فضائے تخلیق کے ذیل میں بھی نہیں آتی۔ اس کا سبب یہی ہے کہ شعر کے اندازِ بیان کو نہیں سمجھا گیا۔ ملاحظہ فرمایئے کہ شارحین کیا فرماتے ہیں۔

مولانا عبدالعلی والہ "وثوقِ صراحت" میں لکھتے ہیں:

"شوق، شوقِ عاشق جو شائقِ قتل ہے"۔

ان کی شرح سب سے زیادہ مختصر ہے، صرف اشارات ہیں۔ اس شعر کے متعلق بھی اشارہ کیا ہے، یعنی شوق سے مراد عاشق کا شوق قتل ہے۔ یہ مراد "سینۂ شمشیر سے دم باہر ہے شمشیر کا" پر ختم ہے۔

مولانا طباطبائی نے اس کی شرح یہ بیان فرمائی ہے:

"دم کے معنی سانس اور باڑھ ہیں اور یہاں دونوں معنی تعلق و مناسب رکھتے ہیں کہ سینۂ شمشیر کہا ہے۔ مطلب یہ کہ میرے اشتیاق قتل میں ایسا جذبہ و کشش ہے کہ تلوار کے سینے سے اس کا دم باہر کھنچ آیا"۔

خیال فرمایئے کہ اس میں بھی "شوق" کی تعبیر "اشتیاق قتل" ہی کی گئی ہے، اس کی بنیاد بھی شمشیر اور دم شمشیر پر رکھی گئی ہے۔

مولانا حسرت موہانی لکھتے ہیں:

"یعنی عاشق کے شوق شہادت کی کشش کا یہ اثر ہے کہ دم شمشیر سینۂ شمشیر سے باہر نکلا پڑتا ہے"۔

مولانا نے شوق کو "شوق شہادت" تک پہنچا دیا اور اس کے اثر میں دم شمشیر کو سینۂ شمشیر سے باہر دکھا دیا قابل غور یہ ہے کہ شوق سے مراد شوق قتل یا شوق شہادت، شعر سے بھی ثابت ہے یا نہیں۔ آپ غور فرمایئے گا تو شعر کے الفاظ اس مفہوم کا ساتھ نہیں دیں گے۔

حضرت سہا فرماتے ہیں:

"شوق شہادت کی یہ کشش اور تسخیر بھی قابل دید ہے تو تلوار خود بڑھ بڑھ کر ہماری جانب آتی ہے"۔

حضرت سہا نے دم شمشیر کے باہر ہونے سے تلوار کا خود بڑھ بڑھ کر عاشق کی جانب آنا قرار دے دیا، الفاظ اس مفہوم کا بھی ساتھ نہیں دے رہے ہے۔

حضرت بے خود دہلوی لکھتے ہیں:

"دم شمشیر: آب داری شمشیر کو کہتے ہیں اور آب ہمیشہ باڑھ کے باہر کے حصے پر ہوا کرتی ہے۔ عاشق آب شمشیر کا سینۂ شمشیر سے باہر ہونا اپنے

جذبۂ بے اختیار شوق کی دلیل بتاتا ہے اور دعویٰ متعین دلیل واقع ہوا ہے، شعر
کے آب دار ہونے میں کس کو کلام ہو سکتا ہے"۔

یہ شرح قدرے مفصل ہے، مگر بات اس میں بھی وہی ہے کہ" دمِ شمشیر" عاشق کے شوقِ قتل کی وجہ سے سینۂ شمشیر سے باہر ہے۔

مرزا عزیز بیگ مرزا سہارن پوری نے کلامِ غالب کی منظوم شرح اس طرح لکھی ہے کہ غالب کے اشعار کو مخمس کیا ہے۔ تین مصرعے اس طرح لگائے ہیں کہ ان میں مطلب بیان کر دیا ہے۔ لکھتے ہیں:

آرزوئے قتل کب لب پر نہ لانا چاہیے　　ہاں اگر در پردہ تعبیر و تقاضا چاہیے
کھنچ خود آئے اثر قاتل پر اتنا چاہیے　　جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

انھوں نے بھی شوقِ قتل ہی سے تعبیر فرمائی ہے۔

سعید الدین احمد نے لکھا ہے:

"مطلب یہ ہے کہ میرے اشتیاقِ قتل میں تلوار اتنی بے قرار ہو رہی ہے کہ
سینے سے اس کا دم باہر کھنچ آیا ہے"۔

یہ بھی سابقہ شارحین کی طرح اسی منزل میں ہیں۔

آغا باقر نے ذرا تفصیل سے لکھا ہے:

"میرے شوقِ شہادت کی اس سے بڑھ کر اور کیا کشش ہوگی کہ تلوار کے سینے
سے اس کا دم بھی باہر آ گیا ہے، یعنی وہ میرے قتل کے لیے اتنی بے اختیار ہو گئی ہے کہ
اس کا دم اس کے سینے سے باہر نکلا پڑتا ہے اور یہ میرے شوقِ شہادت کی کشش ہے"۔

آغا باقر بھی "شوقِ شہادت" ہی مراد لیتے ہیں اور دمِ شمشیر کے باہر ہونے کی وجہ سے گویا سابقہ شارحین ہی کے ہم نوا ہیں۔

شاداں بلگرامی مشہور اور قابلِ احترام اساتذہ میں سے تھے، انھوں نے بھی کلامِ غالب کی

شرح لکھی ہے۔ اس شعر کے متعلق لکھتے ہیں:

"میرا شوقِ قتل جو میرے اختیار سے باہر ہے، دیکھنے کے قابل ہے جس کی کشش کی وجہ سے دم شمشیر سینۂ شمشیر سے باہر کھنچ آیا ہے، اگرچہ سانس (دم) سینے کے اندر ہوتی ہے"۔

انھوں نے بھی مطلب میں کوئی اضافہ نہیں فرمایا، وہی شوقِ قتل مراد لیا اور اس کی وجہ سے دمِ شمشیر کا باہر ہونا لکھا ہے۔

سید شہاب الدین مصطفیٰ "ترجمانِ غالب" میں لکھتے ہیں:

"ہمارے شوقِ شہادت کی شدت، تاثیر اور کشش کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ دمِ شمشیر کو سینۂ شمشیر سے کھینچ کر باہر نکال لایا۔ ظاہر ہے کہ تلوار کی دھار باہر ہوا کرتی ہے مگر شاعرانہ توجیہ یہ ہے کہ جذبۂ شوقِ شہادت کا نتیجہ ہے"۔

یہ بھی "شوق" سے شوقِ شہادت ہی مراد لیتے ہیں اور اس کی وجہ سے سینۂ شمشیر کا باہر ہونا۔ مطلب میں کوئی اضافہ نہیں فرمایا۔

یوسف سلیم چشتی نے لکھا ہے:

"شوق' سے شوقِ شہادت یا اشتیاقِ قتل مراد ہے۔ اگر سینے کی رعایت ہو تو دم کے معنی سانس، اگر شمشیر سے مناسبت مدِ نظر ہو تو دم کے معنی باڑھ۔ یہ شعر غالب کی اس خصوصیت کا مظہر ہے جس کی بدولت وہ غالب ہو گئے، یعنی اس میں شاعرانہ خیال بندی بھی ہے اور حسنِ تعلیل بھی"۔

انھوں نے بھی وہی باتیں دہرا دی ہیں جو پہلوں نے کہی ہیں۔

مولانا نیاز ان بزرگوں میں سے ہیں جن پر اردو ادب ہمیشہ ناز کرے گا۔ آپ نے بھی غالب کے بعض مشکل اشعار کی شرح بیان فرمائی ہے۔ اس شعر کی شرح میں لکھتے ہیں:

"مفہوم یہ ہے کہ میرے شوقِ شہادت کا جذبۂ بے اختیار دیکھیے کہ قاتل کی تلوار بھی قتل کے لیے بے اختیار ہو گئی ہے اور اس کا دم باہر آ گیا۔ دم باہر آنا'

بے اختیار ہونے کے مفہوم میں اردو کا محاورہ نہیں اور محض اختراع ہے غالب کی
اس شعر کی بنیاد لفظ 'دم' پر قائم ہے، کیونکہ 'دم' سانس کو بھی کہتے ہیں اور 'دم' شمشیر و تلوار
کی دھار کو بھی ۔ اسے ابہام کی شاعری کہتے ہیں جواب بالکل مفقود ہے"۔

مولانا نے بھی شعر کا مفہوم وہی بیان فرمایا ہے جو پہلے حضرات بیان کر چکے تھے۔ مولانا "دم باہر آنا" سہواً لکھ گئے۔ غالب نے یہ نہیں لکھا بلکہ باہر ہونا لکھا۔

غرض ان سب قابلِ احترام شارحین کی شرح بلحاظ مطلب یکساں ہے، کسی کو کوئی اختلاف نہیں۔ اب قابلِ غور امر یہ ہے کہ کیا واقعی غالب نے یہی مفہوم پیشِ نظر رکھ کر یہ شعر کہا ہے۔ جب ان تمام فاضل شارحین کی شرح پر نظر ڈالتے ہیں تو نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ "شوقِ بے اختیار کی تاثیر سینۂ شمشیر سے دمِ شمشیر کو باہر لے آئی، اس کا باہر ہونا ہمارے قتل کرنے کے لیے ہے"۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ شعر کے الفاظ سے یہ مفہوم نکلتا بھی ہے یا نہیں، اس لیے شعر کو ہم پھر پڑھتے ہیں:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

بادی النظر میں شارحین حق بجانب نظر آتے ہیں، لیکن اگر غالب کے مزاج، افتادِ طبع اور اندازِ فکر کو سامنے رکھا جائے تو شعر ہمیں دعوتِ فکر دے رہا ہے، کیونکہ غالب پیش پا افتادہ باتوں کے بیان سے احتراز کرتے اور کوئی نہ کوئی بات پیدا کرنے کے عادی تھے۔ شارحین کا بیان کردہ مفہوم ایک عام بات تھی جس کو بقول مولانا نیاز، ابہام کے پردے میں بیان کر دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی عام بات کو اس انداز سے بیان کرنا غالب کی افتادِ طبع کے خلاف ہے۔ پس غور کیا جائے تو عقدہ حل ہو جاتا ہے کہ یہ پوری غزل تمثیلی انداز میں ہے، یعنی ایک مصرع ایک بات یا دعویٰ ہے اور دوسرے مصرع میں اس کی مثال یا دلیل ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا ۔۔۔ کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا
کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ ۔۔۔ صبح کرنا شام کا، لانا ہے جوئے شیر کا
جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے ۔۔۔ سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے ‌ ‌ ‌ ‌ مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیر پا

موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

اس غزل کے ہر شعر میں مصرع اول کے بعد "گویا، کیونکہ، پھر بھی" حسب موقع لگا لیجیے مطلب خود بخود واضح ہو جائے گا، کیونکہ ان تمام شارحین نے غزل کے انداز اور الفاظ کے درو بست پر غور نہیں فرمایا، اس لیے وہ فضائے تخلیق کی سیر کرتے رہے اور بعید از قیاس باتیں بیان کر دیں۔ اب شعر کے مفہوم پر غور فرمایئے:

"جذبۂ بے اختیار شوق" سے مراد جذبۂ شوق کی فراوانی و شدت ہے جس پر شاعر کا اختیار نہیں ہے۔ اس شوقِ فراواں کی مثال وہ سینۂ شمشیر اور دمِ شمشیر سے دیتا ہے۔ دراصل شارحین اول تو تمثیلی انداز تک نہیں پہنچ پائے اس کے علاوہ اس کے ذہن میں سینۂ شمشیر اور دمِ شمشیر کی کیفیت بھی نہیں آ سکی، نیز انھیں جذبے کی شدت کی کیفیت میں جو حالت ہوتی ملحوظ نہیں رہی۔

"سینۂ شمشیر" سے مراد شمشیر کا وہ ابھرواں حصہ ہے جہاں سے باڑھ شروع ہوتی ہے ابھرواں حصے سے جو ڈھلان دھار تک ہوتا ہے، وہ دمِ شمشیر ہے، اسی کو دھار، آب اور باڑھ کہتے ہیں۔ اس باڑھ کی خوبی، وصف اور جوہر کی نمو سینۂ شمشیر سے ہوتی ہے۔ یہ ابھرواں حصہ جتنا زیادہ اور بلند ہوگا، باڑھ اتنی ہی عمدہ مانی جائے گی اور اس کا وصف تسلیم کیا جائے گا۔

اس وضاحت کے بعد شعر پر غور فرمایئے۔ شاعر یہ کہتا ہے کہ میرے شوق کا جذبۂ فراواں جو میرے اختیار سے باہر ہے، اس کی شدت اور فراوانی قاتل دید ہے۔ جس طرح سینۂ شمشیر سے باڑھ نکلی رہتی ہے، اسی طرح میرے سینے سے جذبۂ شوق نکلا پڑ رہا ہے، سینے میں نہیں سما رہا۔ مشاہدہ و تجربہ اس کا شاہد ہے کہ جب جذبے کی شدت ہوتی ہے تو عملِ تنفس تیز ہو جاتا ہے۔ اب جذبہ جتنا شدید ہوگا، سانس اتنا ہی تیز ہوگا۔ یہ سانس کی تیزی سینے کے زیر و بم کی کیفیت سے ظاہر ہوگی۔ جذبے کی شدت کی مناسبت سے سانس اور اس کی وجہ سے سینہ پھولے گا جس کے لیے شمشیر کو علامت قرار دیا ہے، کیونکہ سینۂ شمشیر جتنا ابھرواں ہوگا دمِ شمشیر اتنا ہی نمایاں ہوگا۔ شاعر

اپنے سانس کی آمد و شد سے سینے میں جو تموج کی کیفیت ہے، اس کو دمِ شمشیر سے تشبیہ دے رہا ہے جس میں جوہر کے نمود کی کیفیت بھی ایسی ہی ہوتی ہے۔ جوہر وہ خطوط کہلاتے ہیں جو مصقل کی رگڑ سے پیدا ہوتے ہیں، جس کے تسلسل اور اتصال سے دمِ شمشیر کی تشکیل ہوتی ہے۔ اسی مناسبت سے تیغ جوہر دار کہا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سینہ جتنا ابھرواں ہوگا اسی کی مناسبت سے باڑھ چوڑی ہوگی یا باڑھ کی چوڑائی کی مناسبت سے جوہر کی فراوانی ہوگی۔

جذبۂ شوق سے مراد جذبۂ طلب ہے۔ اب شعر کا مطلب واضح ہوگیا کہ شاعر اپنے جذبۂ شوق کی فراوانی دکھانا چاہتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میرے سینے میں میرا سانس نہیں سمارہا اور اس کی آمد و شد نے میرے سینے میں زیر و بم کا ایک تسلسل قائم کر رکھا ہے، گویا سانس بڑی تیزی سے چل رہا ہے اور یہ کیفیت سینے سے صاف ہویدا ہے۔ جس طرح تلوار کی باڑھ میں اس کے جوہری خطوط نمایاں ہوکر اس کی خوبی کے آئینہ دار ہوتے ہیں، اسی طرح ہمارے سینے میں سانس کی آمد و شد نے جو زیر و بم کی کیفیت پیدا کر دی ہے، اس سے ہمارے جذبہ و شوق کی خوبی، فراوانی اور شدت ظاہر ہے جس پر ہمارا قابو نہیں۔

اب آپ خیال فرمایئے کہ ہمارے بزرگوں نے جو مطلب بیان کیا، وہ فضائے تخلیق سے متعلق ہے کہ الفاظ کے ظاہری در و بست نے ان کے ذہن کو قتل و شہادت کی طرف منتقل کر دیا جو شاعر کا مقصود نہیں تھا۔ شعر پہلو دار ہے۔ سب کے سب ظاہری معنی پر رک گئے، تمثیلی انداز کو پیش نظر نہیں رکھا ورنہ شعر بالکل صاف اور واضح ہے۔

غالب کے اس شعر کے مطلب اور غزل کے انداز کو مثال بنا کر دیوانِ غالب کا مطالعہ کیا جائے تو بہت سے پوشیدہ امور واضح ہو جائیں، تخلیقی ماحول اور فضائے تخلیق میں امتیاز قائم ہو سکے گا اس طرح کلام غالب کی مشکلات دور ہو سکیں گی اور گنجینۂ معنی کی طلسم کشائی بھی:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ! مرے اشعار میں آوے

(١٩٧٥ء)

نیرنگیِ تقدیر بچشمِ غالب

گردش خواہ آسمان کی ہو یا زمین کی، سورج کی ہو یا چاند کی، کواکب کی ہو یا ذرّات کی، اسی کی بدولت حیات کا ظہور ہے۔ اس حرکت کا منبعِ حقیقی عقل سے ماورا، پس تمثیلاً کہہ دیتے ہیں:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

اور اسی حرکت کی بدولت کائنات میں حسن و ارتقا کی نشان دہی کا ذریعہ اشیا کا عروج و زوال ہے۔ اس عالم میں حسن و دل کشی تغیر ہی کا سبب ہے اور کائنات تغیر ہی کی وجہ سے منازلِ ارتقا طے کر رہی ہے۔ ذرّات سے لے کر اشرف المخلوقات تک ہر شے اس تغیر کا شکار ہے۔ درحقیقت یہی حرکت جس کو تغیر کہا جاتا ہے، حیات کا موجب ہے۔ حرکت کے سبب ایک قطرۂ آب عملِ تغیر کی بدولت بحرِ بےکراں کی پنہائیوں سے جدا ہوتا ہے، حرکت اس کو اضطرابِ مسلسل میں مبتلا کرتی ہے۔ پھر اضطرابِ پیہم، جو حرکت ہی کا ادنیٰ کرشمہ ہوتا ہے، اس کو کبھی طوفانِ آب و باراں کے توسّل سے آغوشِ زمین میں جذب کر دیتا ہے، کبھی شبنم کی صورت میں درخشاں کرتا ہے تو کبھی کسی صدف کے بطن میں پہنچا کر درِ یتیم کی صورت عطا کر کے شہنشاہوں کے تاج کی زینت یا حسینانِ عالم کے گلے کا ہار بنا دیتا ہے، کبھی سیلاب کی شکل میں تخریب کا موجب بنتا ہے اور کبھی دریا کی صورت میں گل پوش وادیوں کی سیرابی کی خدمت بجا لاتا ہے یا ریگ زاروں کی پیاس بجھا کر اپنی ہستی مٹا دینا شعار مقرر کرتا ہے۔

یہی منازل، دلیلِ حیات و کفیلِ بقا ہیں اور انہی کا نام تقدیر ہے۔ خواہ یہ گردش مجبوری ہو یا

دوری یا بالذات ہو یا بالواسطہ بقوائے کلامِ ایزدی تقدیر ہے۔

"والشمس تجری لمستقر لھا ذالک تقدیر العزیز العلیمؕ والقمر

قدرنہ منازل حتیٰ عاد کالعرجون القدیمؕ"۔

اور یوں تو کائنات کی ہر شے پابندِ تقدیر ہے کیونکہ "وخلق کل شئی فقدرہ تقدیراً" لیکن تقدیر کی تعیین معمولی کام نہیں۔ حیاتِ انسانی میں جہاں تدبیر کا دخل نہیں وہاں تقدیر کا عمل ہے، گویا عرفتُ ربی بفسخ العزائم کی منزل ہی حقیقتاً تقدیر سے تعبیر کی جا سکتی ہے۔ اسی لیے جب ارادے اور خواہشات شرمندۂ تکمیل نہیں ہوتے تو پھر نقش شوخیِ تحریر کا فریادی بننے کے لیے اپنے پیرہن کاغذی بنا لیتا ہے، لیکن اس فریاد سے حاصل؟ تقدیر کا علم کسے؟ لاکھ زائچے تیار کرو بے سود کیونکہ:

لکھا کرے کوئی احکامِ طالعِ مولود
کسے خبر ہے کہ واں جنبشِ قلم کیا ہے

احکامِ طالعِ مولود ستاروں کی چال دیکھ کر لکھے جاتے ہیں اور ستارے چال بازی سے کام لیتے ہیں:

ہیں کواکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

حقیقت یہ ہے کہ ہر شے کی تقدیر روزِ ازل مقرر ہو چکی ہے۔ غالب نے ازل میں تقدیر کی ترقیم کا ذکر ایک قصیدے میں اس طرح کیا ہے:

جب ازل میں رقم پذیر ہوئے — صفحہ ہائے لیالی و ایام
اور ان اوراق میں بہ کلکِ قضا — مجملاً مندرج ہوئے احکام
لکھ دیا شاہدوں کو عاشق کُش — لکھ دیا عاشقوں کو دشمن کام
آسماں کو کہا گیا کہ کہیں — گنبدِ تیز گرد نیلی فام
حکمِ ناطق لکھا گیا کہ لکھیں — خال کو "دانہ" اور زلف کو "دام"
آتش و آب و باد و خاک نے لی — وضعِ سوز و نم و رم و آرام

مہرِ رخشاں کا نام "خسروِ روز" ماہِ تاباں کا اسم "شحنۂ شام"

لیکن یہ تقدیر ہر شے کی اہمیت و استعداد پر موقوف ہے:

توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے
آنکھوں میں ہے وہ قطرہ کہ گوہر نہ ہوا تھا

اور یہ ہمت اگر ہمتِ عالی ہو تو کیا کہنا! اس کے ہوتے ہوئے ہر شے ہیچ، آپ ہی اپنا، ماسوا سے مستغنی:

نسیہ و نقدِ دو عالم کی حقیقت معلوم
لے لیا مجھ سے مری ہمتِ عالی نے مجھے

جب اسی صاحبِ ہمت کو وجہِ تکوینِ عالم قرار دے کر کائنات کا امیر بنایا جاتا ہے تو یہی "ہمتِ عالی" اس کو بھی ناکافی سمجھتی ہے، گویا صاحبِ ہمت عالی اپنا مقدر اس سے زیادہ عالی خیال کرتا ہے مگر خالق کی عطا کو انعام سمجھ کر تکرار سے گریز کر جاتا ہے:

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

ان مراتب کے باوجود

نیرنگیِ تقدیر کا شاکی ہے زمانہ

اور غالب نے اسی نیرنگیِ تقدیر کا تمثیلی فسانہ بصورتِ مثنوی فارسی میں پیش کیا ہے جس میں "توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے" کی تفسیر پیش کی ہے۔ حکایت ملاحظہ فرمایئے:

"ایک کسان فلاکت و افلاس کا مارا، پیداوار سے محروم، نحوستِ طالع کا صید زبوں، کثرتِ مصائب جنوں انگیز، دنیا میں تنہا، صرف بوڑھے ماں باپ ساتھ جن کی خدمت کو وہ سعادت سمجھتا۔ آخر کار تنگ آ کر ترکِ وطن کا ارادہ کیا۔ ماں باپ کو ساتھ لیا، بیاباں کی راہ لی۔ کچھ منزلیں طے کی تھیں کہ ایک بے آب و گیاہ صحرا میں پہنچ گئے۔ اس ہول ناک دشت میں مصائب کا خاتمہ تھا۔ اس بیاباں کا لالۂ خودرو

خونِ شہید سے تھا اور اس کا ہر ذرہ یزید کی تیغ کے جوہر سے تھا۔ افتاں وخیزاں اس بیاباں میں چلتے رہے اور راستہ طے کرتے رہے، مگر پیاس کی شدت نے ان کا حال بے حال کر دیا۔ ان کو آگے قدم بڑھانا محال ہو گیا۔ پانوؤں کے چھالے پیالے بنے مگر پیالے نہ بن سکے، یعنی پانی ہوا مگر پیاس نہ بجھا سکا۔ آخرکار ان کو دور ایک سیاہی نظر آئی۔ کچھ آس بندھی۔ امید نے حوصلہ بڑھایا، ان مصیبت زدوں نے بھی آگے قدم اٹھایا۔ بحالِ تباہ وہاں پہنچے تو دیکھا کہ ایک مردِ خدا رسیدہ کا تکیہ ہے۔ اندر داخل ہوئے اور اشارے سے پانی مانگا۔ اس اللہ کے بندے نے انھیں سیراب کیا۔ جان میں جان آئی، ہوش بجا ہوئے۔ اس مردِ بزرگ سے اپنی داستان بیان کر کے عنایت کے طلب گار ہوئے۔ اس مردِ باصفا کو رحم آیا۔ درگاہِ ایزدی میں سجدہ بجا لا کر ان بے کسوں پر رحم کرنے کی استدعا کی۔ بندۂ مقرب کو تینوں کی قسمت دکھائی گئی جس میں کچھ بھی نہ تھا، صرف مصیبتیں اور تکلیفیں تھیں۔ اس صاحبِ دل نے بارگاہِ رب العزت میں رحم کی درخواست کی۔ ہاتف نے ندا دی کہ ان تینوں کی ایک ایک دعا مستجاب ہے۔ اس نیک انسان نے یہ خوش خبری ان تینوں کو سنائی اور رخصت کر دیا۔ تینوں نے گھر کی راہ لی۔ راستے میں امتحان کی غرض سے بڑھیا نے دعا مانگی، "اے خداوندِ عالم! میں نے ساری عمر مصیبت میں بسر کی، نہ جوانی کا مزا اٹھایا اور نہ دنیا کا عیش۔ میرے شوہر کو مال و دولت کی ہوس ہے، وہ صرف دولت کی دعا مانگے گا۔ جب مال دار ہو جائے گا تو مجھے فراموش کر دے گا اور دوسروں کے ساتھ دادِ عیش دے گا۔ پس مجھے حضرتِ زلیخا کی مانند حسن و جوانی عطا فرما۔" دعا مقبول ہوئی اور وہ کریہہ المنظر بڑھیا جوانِ رعنا بن گئی۔ جب بوڑھے نے اسے اس ہیئت میں پایا، ہزار جان سے قربان ہوا، مگر اس زنِ حرافہ نے اپنے دل میں کچھ اور ہی خیال باندھا۔ اتفاقاً ایک شہزادہ شکار کھیلتا ہوا، ساتھیوں سے بچھڑ کر گھوڑا دوڑاتا ہوا آتا دکھائی دیا۔ اس بدبخت و بے وفا عورت نے تریا چلتر سے کام لیا اور رونے

اور چلانے لگی۔ شہزادے نے جو ایسی حسین و جمیل عورت دیکھی تو ہزار جان سے عاشق ہوا اور اس کا احوال دریافت کیا۔ اس قطامہ نے کہا، "ان دونوں نے میرا مال و زیور لوٹ لیا ہے، مجھے قافلے سے بے ہوش کر کے لے آئے ہیں۔ مجھے ان سے بچاؤ۔" شہزادے نے اسے گھوڑے کی پیٹھ پر اپنے پیچھے بٹھایا اور چلتا بنا۔ یہ دونوں باپ بیٹے حیران و پریشان دیکھتے کے دیکھتے رہ گئے۔ عورت کی بے وفائی پر بوڑھے کو بڑا طیش آیا، غصے میں پیچ و تاب کھا کر درگاہِ الٰہی میں دعا کے لیے ہاتھ بلند کیے اور اس ناشدنی، بدذات اور بے وفا کے حق میں بددعا کی کہ اس عورت کو مادہ خنزیر بنا دیا جائے۔ دعا مقبول ہوئی اور وہ زنِ بے وفا مادہ خنزیر بن گئی۔ شہزادے نے اپنے پیچھے ایک بلا سی محسوس کی۔ مڑ کر دیکھا تو ڈرا اور اس کو گھوڑے سے گرا بے تحاشا بھاگا۔ جب عورت نے اپنی یہ حالت پائی تو اپنے شوہر اور بیٹے کے پاس آئی، اپنا منھ دونوں کے پاؤں پر ملنے لگی۔ بیٹے کو ماں کی حالتِ زار پر رحم آیا اور اس نے درگاہِ قاضی الحاجات میں دعا کے لیے ہاتھ بلند کیے اور اپنی ماں کے اصلی حالت پر لوٹ آنے کی التجا کی۔ یہ دعا بھی درجۂ قبولیت پر پہنچ کر مستجاب ہوئی۔ اس کی ماں پھر اپنی اصلی ہیئت پر لوٹ آئی"۔

یہاں آ کر تمثیل ختم ہو جاتی ہے۔ غالب نے تمثیل کا حسبِ ذیل نتیجہ نکالا ہے:

"اگر کوئی حقیقت کا محرم ہو تو تسلی کے لیے یہ کافی ہے کہ جب تک بخت بلند بھی موافق نہ ہو، علاجِ عیسیٰ بھی بے سود ہے۔ تینوں مردِ مومن سے تقدیریں بدلیں رحمتِ حق جوش میں آئی، دعا کی تاثیر کے متعلق شک بھی دور ہوا، یقین کی منزل بھی حاصل ہو گئی، لیکن ان کی قسمت کی خرابی تھی کہ ان کی ہمت ان کو پستی کی طرف لے گئی۔ تینوں دعائیں قبول ہوئیں مگر بلاؤں کے دور کرنے میں صرف ہوئیں۔ ان تینوں کو تنگ و دو کے علاوہ اور کچھ نہ مل سکا۔ عالمِ تقدیر اسی طرح سے ہے"۔

غالب کی اس فارسی مثنوی کا خلاصہ ہم نے پیش کیا ہے۔ اصل میں جو لفظی خوبیاں اور لطیف

بیان ہے، وہ منتقل نہیں ہو سکا لیکن نفس مضمون اور نتیجے میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ اس سے تقدیر پر جو روشنی پڑتی ہے اسی خیال کو اردو میں مختلف انداز سے نظم کیا ہے۔ مثلاً:

غالب! کچھ اپنی سعی سے لہنا نہیں مجھے
خرمن جلے، اگر نہ ملخ کھائے کشت کو

یعنی ہم کوشش کرتے ہیں۔ کھیتی کی بار آوری ہوئی ٹڈی نے بھی نہیں ہے چاٹا۔ فصل کو کاٹ کر کھلیان میں لے آئے۔ قسمت میں نہیں ہے تو کھلیان میں آگ لگ جائے گی۔ دوسری جگہ اسی خیال کو اس طرح پیش کیا ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

غالب کے کلام میں تقدیر سے متعلق اظہار رائے موجود ہے، زندگی کے مختلف پہلوؤں اور حالات کو پیش نظر رکھ کر تقدیری اثرات و نتائج کو پیش کیا ہے۔ ہم بنظر سہولت ان کو چار موضوعات میں تقسیم کیے لیتے ہیں۔ ہر موضوع پر کلامِ غالب سے روشنی ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں حسب موقع کچھ تشریح بھی کر دی جائے گی۔

(۱) عام معاملات میں تقدیر کا دخل اور اس کی شکایت پر مشتمل اشعار کافی ہیں، چند ملاحظہ فرمایئے:

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا ہے منجملۂ اسباب ویرانی مجھے

قسمت بری سہی پہ طبیعت بری نہیں
ہے شکر کی جگہ کہ شکایت نہیں مجھے

بخت ناساز نے چاہا کہ نہ دے مجھ کو اماں
چرخ کج باز نے چاہا کہ کرے مجھ کو ذلیل

پیچھے ڈالی ہے سر رشتۂ اوقات میں گانٹھ
پہلے ٹھونکی ہے بن ناخن تدبیر میں کیل

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل! غنیمت جانیے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

جہاں میں ہو غم و شادی بہم، ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجیے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

(۲) اسی طرح مذہب و آخرت کے امور میں تقدیری عمل و دخل، اثر و نفوذ کے حامل اشعار میں سے چند پیشِ خدمت ہیں:

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسمِ ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط قلمِ سرنوشت کو

کہتے ہو، کیا لکھا ہے تری سرنوشت سے
گویا جبیں پہ سجدۂ بت کا نشاں نہیں

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

(۳) وہ اشعار جن میں عشق و محبت کے معاملات، واقعات و حالات میں نیرنگیِ تقدیر کی کرشمہ زائیاں پائی جاتی ہیں، ان کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ یہاں صرف چند نمائندہ اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے، یہی انتظار ہوتا

تم سے بے جا ہے مجھے اپنی تباہی کا گلا
اس میں کچھ شائبۂ خوبیِ تقدیر بھی تھا

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

اس انجمنِ ناز کی کیا بات ہے، غالب!
ہم بھی گئے واں اور تری تقدیر کو رو آئے

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو، یا رب! اسے قسمت میں عدو کی

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر
مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

حیف! اس چار گرہ کپڑے کی قسمت، غالب
جس کی قسمت میں ہو، عاشق کا گریباں ہونا

ایک ایک قطرے کا مجھے دینا پڑا حساب
خونِ جگر ودیعتِ مژگانِ یار تھا

قضا نے تھا مجھے چاہا خرابِ بادۂ الفت
فقط "خراب" لکھا، بس نہ چل سکا قلم آگے

میری قسمت میں غم گر اتنا تھا
دل بھی، یا رب! کئی دیے ہوتے

(۴) وہ اشعار جن میں غمِ دوراں کا سبب تقدیر ہی ہے۔ یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ ہماری زندگی عدم سے وجود میں آتی ہے اور پھر عدم میں چلی جاتی ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وجود میں بھی ہر آن عدم کا ظہور ہے۔ ایک حالت ختم ہوتی ہے تو دوسری حالت وجود پاتی ہے، گویا

عدم عدم ہے کہ آئینہ دارِ ہستی ہے

کی کیفیت ہے۔ ہم عدمِ ماقبل و مابعد وجود کے حالات و کیفیات سے نابلد ہیں، مگر غالب عدمِ ماقبلِ وجود کے متعلق کہتے ہیں کہ عدم میں ہماری قسمت تھی، دنیا میں وہ قسمت ہماری بن گئی:

نالے عدم میں چند ہمارے سپرد تھے
جو واں نہ کھنچ سکے سو وہ یہاں آ کے دم ہوئے

یہ عدم میں نالے کھینچنے اور دہر میں سانس لینے والا بظاہر انسان ہے، مگر حقیقتاً انسان ہونے کی منزل ہر ایک کو حاصل نہیں ہوتی۔ اس میں کسب کا دخل نہیں بلکہ ایک وہبی امر ہے، بقول کسے:

ایں سعادت بزورِ بازو نیست
تا نہ بخشد خدائے بخشندہ

یعنی انسان ہونا بھی تقدیری امر ہے:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

قدیم زمانے ہی سے بنی نوعِ انسان کا یہ عقیدہ ہے کہ سبع سیارگان سے تقدیرِ انسانی وابستہ ہے، انھیں کی گردش سببِ سعادت و نحوست ہے۔ غالب کے ہاں اس عقیدے کی تائید بھی پائی جاتی ہے اور تردید بھی۔ تائید کے ضمن میں یہ چند شعر ہیں:

ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا، غالب! دشمن آسماں اپنا

آسمان کی بے سبب دشمنی اتنی بڑھی کہ حرفِ مکرر کی طرح انسان کو مٹانے پر تل گئی:

یا رب! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

کثرتِ مصائب و آلام، شدتِ رنج و غم، گردشِ مسلسل و پیہم سے قوتِ احساس کی بدولت انسان کا گھبرا جانا برحق ہے:

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

مگر "درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا" جب منزل پر پہنچتا ہے تو پھر طمانیت قلب حاصل ہو جاتی ہے اور وہ مستغنی ہو کر کہہ دیتا ہے:

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ، گھبرائیں کیا

گردش افلاک و رفتار سیارگان سے انسانی مقدر وابستہ ہو یا نہ ہو مگر ان سے انسان کو سکون و آرام، بہجت و مسرت، عیش و عشرت کی امید عبث و بے کار ہے۔ غالب آسمان کے متعلق کہتے ہیں کہ اس کے پاس اوندھے جام ہیں جن میں کچھ بھی نہیں۔ وہ دوسروں کو کیا دے سکتا ہے:

ہے عشرت کی خواہش، ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جام، واژگوں وہ بھی

ایام عیش و عشرت ختم ہو چکے ہیں۔ صحبت دار یار کا دور دورہ ہے۔ ماضی کی رنگارنگی یاد آتی ہے تو خیال ہوتا ہے کہ طالع کی نحوست دور ہو جائے اور خوش وقتی کا زمانہ آئے۔ غالب کہتے ہیں کہ آسمان تو ایک چور کے مانند ہے۔ وہ عیش و آرام لے تو لیتا ہے دیتا نہیں۔ اگر کوئی اس سے عیش و عشرت کی خواہش رکھتا ہے تو گویا وہ رہزن پر لوٹ کے مال کو قرض سمجھتا ہے اور ایسا خیال کرنا صرف خوش فہمی ہے:

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

مقدر سویا ہوا ہو تو اس سے حقیقت میں تو کہاں، خواب کے عالم میں بھی خوشی اور وہ بھی ادھار، اس ڈر کی وجہ سے نہیں لے سکتے کہ ادا کرنے کا کوئی ذریعہ نہیں رکھتے:

لوں وام بختِ خفتہ سے یک خوابِ خوش ولے
غالب یہ خوف ہے کہ کہاں سے ادا کروں

یہ بات ہر ایک کو معلوم ہے کہ غالب انفرادیت پسند تھے، انتہا یہ کہ وہ موت کے بارے میں انفرادیت کے قائل تھے، اسی لیے وہ وبائے عام میں مرنا اپنی کسرِ شان سمجھتے تھے۔ تقدیری امور میں

بھی انھیں منفرد و بہت عزیز تھی:

نام کا میرے ہے وہ دکھ کہ کسی کو نہ ملا
کام میں میرے ہے وہ فتنہ کہ برپا نہ ہوا

اور جب یہ منفرد دکھ اور یہ یگانہ فتنہ کسی اور کے نام اور کام میں نہیں تو یہ خیال بجا ہے کہ دنیا میں جو رنج و غم انھیں نصیب ہوئے وہ کسی کو نہ ملے اس لیے یہ بے جگر و یگانہ ہوئے اور ان جیسا دنیا میں کوئی اور نہیں:

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے؟ کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

یہ تقدیر ہی کا چکر ہے کہ خواہ رنج و غم کا اسیر زبوں حال بننے کی وجہ سے یا بے ثباتی و زوال کا شکار ہونے کے باعث انسان کہہ ہی اٹھتا ہے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کسی کی شوخیِ تحریر سے اگر تقدیر تعمیر ہو تو تعجب نہیں۔

(۱۹۳۹ء)

"تماشا کہیں جسے"

مولانا نیاز فتح پوری کا ایک مضمون 'کلام غالب کا نکتہ چینی مطالعہ' حال ہی میں شائع ہوا ہے پہلے روزنامہ 'جنگ' کراچی اور بعد ازاں 'نگار' کراچی بابت اگست ۱۹۶۲ء میں۔ اس میں غالب کے کلام پر تبصرہ ہے، خامیاں بیان کیے گئے ہیں اور اپنے طور پر کلام غالب پر اصلاح بھی فرمائی گئی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ مولانا اپنی کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کے مضمون پر نظر ڈالنے سے پہلے چند اصول پیش کر دینے مناسب معلوم ہوتے ہیں:

۱۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ جس دور کی تخلیقات پر تنقید کر رہا ہے، اس کی روایات سے کماحقہ واقفیت رکھتا ہے، نیز الفاظ و تراکیب کے لغوی و مجازی معنی متعین کرنے کا ذوق بھی اسے حاصل ہو۔

۲۔ جس ہستی پر تنقید کر رہا ہے، اس کے حالات، انداز فکر، ماحول اور ذہنی رسائی کے متعلق ضروری معلومات حاصل ہوں۔

۳۔ صاحب فن کے معاصرین کا کلام بھی اس کے پیش نظر ہو۔

۴۔ اس دور کی تہذیب، عام میلانات اور رجحانات کا بھی اسے علم ہو۔

۵۔ فن پارے کے تخلیقی ماحول اور فضائے تخلیق میں فرق و امتیاز ملحوظ رکھے اور تخلیقی ماحول تک رسائی حاصل کرے۔

مولانا کی تمہید کا لب لباب یہ ہے کہ بڑا شاعر اچھا سوچنے اور اچھا کہنے کی اہلیت رکھنے کے باوجود جذبات کے غلبے کی بنا پر فنی تقاضوں اور منطقی اصول کی خلاف ورزیاں کرتا ہے، اس لیے اس

سے غلطی ہو جاتی ہے یا اس کی نظر قلم پر نہیں رہتی۔ مولانا نے یہ بات صرف اس وجہ سے کہی ہے کہ وہ قاری کو باور کرا دیں کہ ہر بڑا شاعر و ادیب غلطی کا مرتکب ہوتا ہے اور انھوں نے ان بڑوں کی غلطیاں معلوم کر لی ہیں۔ یہ تو صاف امر ہے کہ غلطی سے مبرا کوئی فرد بشر نہیں مگر غلطی میں فرق ہوتا ہے۔ ایک غلطی تو خاص ہے یعنی وہ امر جو عام نہ ہو، اس کے متعلق عدمِ واقفیت کی بنا پر کسی سے غلطی سرزد ہو جائے۔ ایسی غلطی قابلِ گرفت نہیں ہوتی۔ دوسری غلطی عام ہے یعنی وہ امر جس کا علم عام ہو اور پھر اس کے متعلق غلطی کی جائے تو ایسی غلطی یقیناً قابلِ گرفت نہیں ہوتی۔ تیسری غلطی وہ ہے جو حقیقت میں تو غلطی نہیں ہوتی لیکن کوئی شخص اس کو غلطی سمجھ لیتا ہے۔ زیرِ تبصرہ مضمون میں مولانا دوسری اور تیسری غلطیوں کے شکار معلوم ہوتے ہیں۔

مولانا کا یہ خیال کہ ہر بڑا شاعر اچھا سوچنے اور اچھا کہنے کے باوجود جذبات کے غلبے کی بنا پر غلطی کا مرتکب ہو جاتا ہے، ایک آدھ جگہ غلطی واقع ہونے کی حد تک تو قبول کیا جا سکتا ہے مگر متواتر، مسلسل اور متعدد کی حد تک نہیں۔ اگر کسی بڑے شاعر و ادیب سے کسی جگہ غلطی سرزد ہو جائے تو اسے تسامح کہا جائے گا، زیادہ غلطیوں کی صورت میں اسے بڑا نہیں مانا جائے گا۔

مولانا غلطی کے ارتکاب کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ شاعر پر کبھی کبھی خود مقناطیسیت (SELF-HYPNOTISM) کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے اس کا منطقی وجود جذباتی وجود میں کھو جاتا ہے، ذرائع کا خیال نہیں رہتا اور خامی رہ جاتی ہے، اسی سبب سے تاریخی و علمی حقائق بھی نظر انداز کر جاتا ہے۔ شیکسپیر نے "جولیس سیزر" میں اسی طرح کی یہ غلطی کی ہے: THE CLOCK HAS STRIKEN THREE (گھڑی تین بجا رہی ہے)، حالانکہ گھنٹہ بجانے والی گھڑیاں سیزر سے ایک ہزار سال بعد وجود میں آئیں اور سیزر کے زمانے میں ایسی گھڑیوں کا تصور بھی نہ ہو سکتا تھا۔

مولانا نے شیکسپیر کی یہ غلطی "جذبات سے مغلوب" ہونے کی بنا پر قرار دی ہے کہ اس نے اپنے اور سیزر کے زمانے کے فرق کو ملحوظ نہ رکھا، مگر میں عرض کرتا ہوں کہ مولانا شیکسپیر پر اعتراض کرتے وقت جذبات سے اس قدر "مغلوب" ہوئے کہ ان سے بھی کئی غلطیاں سرزد ہو گئیں:

ا۔ انھوں نے فقرہ ہی غلط نقل کیا ہے، HATH کی جگہ HAS لکھ گئے ہیں جو اس بات کی

دلیل ہے کہ مولانا نے متن کو سامنے نہیں رکھا، فقرہ اعتراض بن کر لکھ دیا ہے۔ فقرہ ہے:

"THE CLOCK HATH STRIKEN THREE."

۲۔ فقرے کا ترجمہ "گھڑی تین بجا رہی ہے" میری دانست میں غلط ہے۔ ڈرامے میں سیاق و سباق کے مطابق "گھنٹے نے تین بجائے ہیں" صحیح ترجمہ ہے۔

۳۔ مولانا نے CLOCK کے معنی "گھڑی" کیے ہیں جو درست نہیں۔ یہاں واچ (WATCH) اور کلاک کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا۔ "کلاک" گھنٹہ اور گھڑیال کو کہتے ہیں، گھڑی کو نہیں کلاک، گھنٹے اور گھڑیال سے گھنٹہ پورے ہونے پر آواز نکلتی ہے، گھڑی سے نہیں۔

۴۔ شاید مولانا نے کسی مستند ڈکشنری کی طرف بھی رجوع نہیں فرمایا، ورنہ انھیں کلاک کے مختلف معنی، اصل اور شیکسپیر کے ہاں جن معنی میں استعمال ہوا ہے، اس کا ضرور علم ہو جاتا اہل لغت نے شیکسپیر کے کلام میں اس کے معنی THE STRIKING OF THE HOUR "گھنٹے کا بجانا" دیے ہیں۔ اصل کے معنی بھی گھنٹی کے ہیں، جب آواز والے مشینی گھنٹے بنے تو انھیں بھی "کلاک" کہا گیا۔

۵۔ تعیین و اعلانِ وقت کی روایت کو پیش نظر نہیں رکھا گیا۔ وقت کا تصور نہایت قدیم ہے۔ زمانۂ ماقبل تاریخ کی نینوا سے برآمد ہونے والی گلی الواح پر قدیم ترین داستانیں تحریر ہیں۔ چھ ہزار سال قبل مسیح کی ایک داستان جلجامش کی ہے جو انھی تختیوں پر تحریر ہے۔ اس کی تختی نمبر ۶ میں جلجامش اور عشتار کی کش مکش لکھی ہے جلجامش جب عشتار کے محبوبوں کی فہرست پیش کرتا ہے اور اس کے محبوب گھوڑے کا ذکر آتا ہے تو کہتا ہے: "تو نے (گھوڑے کو) سات اور سات گھنٹوں تک دوڑایا"۔ اس سے عہد قدیم میں تعیین وقت کا علم ہوتا ہے۔ قدیم زمانے میں وقت شماری کے متعدد طریقے اور ذریعے تھے۔ دھوپ گھڑی، ریت گھڑی پن گھڑی عام تھیں۔ رات کو ستاروں کے ذریعے اندازہ کیا جاتا ہے۔ شاہی محلوں دارالسلطنتوں، فوجی چھاونیوں میں اعلانِ وقت کے مختلف ذرائع تھے۔ کہیں

ظاہر بجایا جاتا ہے، کہیں گھنٹہ، کہیں گجر اور کہیں قرنا پھونکتے تھے۔ یہ خدمت پہرے دار انجام دیا کرتے تھے۔ بعض اداروں میں آج بھی یہ طریقہ رائج ہے۔ اسی حساب سے قدیم زمانے میں پہر بدلتا تھا۔ شیکسپیر کی مراد اسی گھنٹے سے ہے جو پہرے دار بجایا کرتے تھے، اس مشینی گھنٹے سے نہیں، چنانچہ ڈرامے 'جولیس سیزر' میں اسی منظر کی ابتدا میں بروٹس کہتا ہے:

" I CANNOT, BY THE PROGRESS OF THE STARS, GIVE GUESS HOW NEAR TODAY."

"ستاروں کے ارتفاع سے میں اندازہ نہیں لگا سکتا کہ دن کتنا قریب ہے"۔

کیونکہ آسمان پر بادل تھے اس لیے وہ اندازہ لگانے سے قاصر رہا۔ اگر شیکسپیر کے ذہن میں گھنٹہ یا گھڑی کا تصور ہوتا تو بروٹس اپنے نوکر لوسیس سے کہتا کہ وقت دیکھ کر بتاؤ، جیسا کہ اس نے تاریخ کے لیے کہا تھا:

BRUTUS: "G E T YOU TO BED AGAIN, IT IS NOT TOMORROW, BOY ! THE IDES OF MARCH?"

LUCIUS: " I KNOW NOT, SIR !"

BRUTUS: "LOOK IN THE CALENDAR , AND BRING ME WORD."

بروٹس: "تم پھر سو جاؤ، دن نکلا ہے۔ کیا آج کل مارچ کی آئیڈس نہیں ہے؟"

لوسیس: "جناب! مجھے معلوم نہیں"۔

بروٹس: "کیلنڈر میں دیکھ کر مجھے بتاؤ"۔

لوسیس جاتا ہے اور کیلنڈر میں دیکھ کر آتا ہے اور کہتا ہے:

"SIR ! MARCH IS WASTED FIFTEEN DAYS".

"جناب! مارچ کے پندرہ دن ہو چکے ہیں"۔

حالانکہ اس عہد میں آج کل کی سی جنتریاں اور کیلنڈر نہیں تھے بلکہ ایک کتاب بہ فہرست ہوتی تھی، اسی میں مہینے کے پہلے دن کا اندراج ہوتا تھا جس کے ذریعے تاریخیں بھی معلوم کی جاتی تھیں۔ کیلنڈر

تھا اس لیے تاریخ معلوم کی گئی، گھڑیاں نہیں تھیں اس لیے وقت معلوم نہیں کیا۔ پہرے دار گھنٹہ بجاتے تھے اور اسی سے وقت کا علم ہوتا تھا۔ زیر بحث فقرہ دوسرے ایکٹ کے پہلے منظر کا ہے

(بروٹس کہتا ہے: (CLOCK STRIKES) ریسوس گفتگو کر رہا ہے۔ درمیان میں گھنٹہ بجتا ہے

BRUTUS: "PEACE ! COUNT THE CLOC".

CASSIUS: "THE CLOCK HATH STRICKEN THRE".

بروٹس: "خاموش! گھنٹے کی آوازیں گنو"۔

کیسیس: "گھنٹے نے تین بجائے ہیں"۔

یہ منظر بروٹس کے باغ میں واقع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ باغ میں مشینی گھنٹہ تو نہ تھا، اس زمانے میں گھنٹہ گھر بھی نہیں تھے، اس لیے یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شیکسپیر نے یہاں وہ گھنٹہ مراد لیا ہے جو پہرے دار بجایا کرتے تھے۔ علاوہ ازیں اس ڈرامے میں وقت کا ذکر تین جگہ اور بھی آتا ہے۔ ایک تو اسی منظر میں بروٹس سیزر کے برآمد ہونے کا وقت آٹھ بجے بتاتا ہے، دوسرے اسی ایکٹ کے دوسرے منظر میں بروٹس سے سیزر وقت پوچھتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ "اب آٹھ بجے ہیں"۔ تیسرے اسی ایکٹ کے پانچویں منظر میں بروٹس کی بیوی پورشیا اپنے نوکر سوتھ سیر سے وقت معلوم کرتی ہے تو وہ جواب دیتا ہے کہ "محترمہ! تقریباً نو بجے ہیں"۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شیکسپیر نے شعوری طور پر وقت کو ملحوظ رکھا ہے۔ اگر یہ "جذبات کے غلبے کا اثر" ہوتا تو ایک جگہ ہوتا، دیگر مواقع پر اس کا ہونا شعوری پیش کش کی دلیل ہے۔ جس طرح کلاک کی اصل کے معنی گھنٹی ہیں، یعنی وہ آلہ جس پر چوٹ کے ذریعے آواز پیدا کی جائے، اسی طرح گھنٹے کے معنی بھی یہی ہیں یعنی "گھن"، سنسکرت میں گونج دار آواز کو کہتے ہیں، اسی سے "گھنٹہ" بنا ہے یعنی لوہے، پیتل وغیرہ کی پلیٹ جس پر چوٹ لگنے سے آواز نکلے۔ ابتدا میں یہ لفظ وقت کے لیے استعمال بھی نہیں ہوتا تھا جب گھنٹہ اعلانِ وقت کے لیے استعمال کیا جانے لگا تو اس کے مرادی معنی وقت کا وہ معینہ وقفہ لیا جانے لگا کہ جس وقت پلیٹ پر چوٹ مار کر آواز پیدا کی جائے۔ اس مقدارِ وقت کی آواز ہی کی وجہ سے گھنٹہ کہا گیا۔ یہی حال "بجے" کا ہے جو "بجا" مصدر سے بنا ہے۔ آواز کو گنا تو کہہ دیا یہ بجا ہے

مثلاً چار آوازیں سنیں تو کہہ دیا چار بجے ہیں۔ پس جس وقت سے یہ الفاظ موجود ہیں، اسی وقت سے اعلانِ وقت کا تصور کرنا پڑے گا کہ آواز کے ذریعے وقت کا اعلان ہوتا تھا۔ یہ خدمت پہرے دار انجام دیتے تھے، اس لیے شیکسپیر نے غلط نہیں لکھا ہے۔ یہاں وہی گھنٹہ جو پہرے دار بجاتے تھے، مراد ہے۔ چنانچہ "COUNT THE CLOCK" میں کلاک کے معنی وہی چوٹ سے پیدا ہونے والی آواز کے ہیں یعنی گھنٹے کی آواز۔ اگر مولانا کی نظر ان امور کی طرف نہیں گئی ہے تو شیکسپیر کی کیا غلطی!

شیکسپیر پر اعتراض کرنے کے بعد مولانا غالب کی طرف رجوع فرماتے ہیں۔ غالب کے کلام میں بھی اغلاط و اسقام کا سرچشمہ "غلبہ جذبات" ہی کو قرار دیا ہے۔ زیرِ بحث مضمون میں غالب کے ۲۹ شعر قابلِ بحث پیش کیے ہیں۔ مولانا کے نزدیک اور بھی بہت سے شعر قابلِ گرفت ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ غالب کے ہاں بے حد اغلاط و اسقام ہیں۔ آیئے! جائزہ لیں کہ کیا واقعی غالب نے غلطیاں کی ہیں یا مولانا نے ان کو ایسا سمجھا ہے۔ مولانا، غالب سے غلطی واقع ہونے کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ اس نے اس اصول "جس زبان میں سوچو اسی زبان میں لکھو" کی خلاف ورزی کی ہے۔ غالب فارسی کا شاعر تھا، زیادہ تر فارسی میں سوچتا تھا لیکن جب بھی اس کا اظہار اردو میں کیا تو ناکام رہا۔ لکھتے ہیں:

> "ایک اور غالبا سب سے پہلی صورت تو وہ ہے جو اردو تو قطعاً نہیں ہے لیکن حسنِ الفاظ و معنی کے پیشِ نظر ہم فارسی بھی نہیں کہہ سکتے۔ اس سے مراد وہ اشعار ہیں جن کو سوچا تو اس نے فارسی میں لیکن کہا اردو میں اور اس طرح وہ نہ اردو کے رہے نہ فارسی کے"۔

اس سلسلے میں تین شعر پیش کر کے انھیں فارسی میں منتقل کیا ہے۔ مولانا نیاز نے جس اصول کو پیش کر کے غالب کے اسقام بیان کرنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، وہ اصول اردو اور فارسی کے لیے کلیے کی حیثیت نہیں رکھتا، کیونکہ اردو کا خمیر فارسی ہی سے اٹھایا گیا ہے بلکہ شعر و ادب میں تو کلیتاً فارسی ہی کا تتبع کیا گیا ہے، اس لیے اردو اشعار میں فارسی الفاظ و تراکیب کی بہتات ہے۔ قدما کے کلام

میں تو فارسی محاروں کا لفظی ترجمہ تک بکثرت پایا جاتا ہے تو کیا ایسے تمام اشعار کے متعلق کہا جا سکے گا کہ انھیں فارسی میں سوچا گیا تھا اور اردو میں کہا گیا ہے جن کا ترجمہ ہم فارسی میں بآسانی کر سکتے ہوں۔ حالانکہ ولی سے لے کر آج تک ہر دور سے ہزاروں اشعار اس قسم کے پیش ہو سکتے ہیں کہ جنھیں فارسی میں بآسانی منتقل کیا جا سکتا ہے۔ ترجمے میں کیفیت اردو سے کہیں زیادہ ہو گئی ہے:

فضا تبسم صبح بہار تھی، لیکن
پہنچ کے منزل جاناں پہ آنکھ بھر آئی

ترجمہ:

فضا تبسم صبح بہار بود، ولے
بکوے دوست رسیدیم و چشم شد پُرآب

اب اگر یہ کہا جائے کہ فراق نے فارسی میں سوچا تھا اور اردو میں کہا ہے، کیونکہ ہم نے اسے بآسانی فارسی میں منتقل کر دیا ہے، تو بات یقیناً غلط ہو گی۔ دوسرا امر یہ ہے کہ مولانا کو تبصرہ کرنے سے پہلے یہ بات تحقیق کر لینی چاہیے تھی کہ یہ اشعار غالب کے ادبی دور سے متعلق ہیں۔ نسخۂ حمیدیہ اور نسخۂ عرشی کا مطالعہ اس سلسلے میں مفید ہو سکتا ہے۔ یہ امر اس لیے ضروری تھا کہ غالب نے اپنی شاعری کی ابتدا طرزِ بیدل سے کی تھی جس میں فارسی تراکیب و پیچیدہ خیالات کی بہتات ہے خاص کر اس دور کے اشعار کو اس اصول کے مطابق ہدف بنانا واقعات و حقائق سے چشم پوشی کرنے کے مترادف ہے۔ غالب کے اس دور کے اشعار کی بات ہی الگ ہے۔ ویسے اردو کا کوئی بھی شاعر اس اصول کی روشنی میں تنقید کی زد سے نہیں بچ سکتا، وجہ یہی ہے کہ اردو فارسی سے قریب تر ہے بسا اوقات ہم اردو کہتے ہیں لیکن وہ فارسی بن جاتا ہے۔ مثلاً فراق ہی کا یہ شعر ہے:

حسن گلستاں شعلہ و شبنم
سوزاں سوزاں، پُرنم پُرنم

مولانا کے اصول کے مطابق یقیناً یہ فارسی ہے، حالانکہ ہے اردو۔ اسی ضمن میں مولانا کا بیان عجیب و غریب پہلو اختیار کر جاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"پہلی صورت تو وہ ہے جو اردو تو قطعاً نہیں لیکن حسنِ الفاظ و معنی کے پیشِ نظر

ہم فارسی بھی نہیں کہہ سکتے"۔

غور کیا جائے تو شعر کی کل کائنات "حسنِ الفاظ و معنی" ہی ہے، اگر شعر میں یہ ہے تو یقیناً وہ شعر ہے۔ اب اگر اس صفت کے باوجود وہ اردو اور فارسی میں سے کسی ایک میں بھی شامل نہیں ہو سکتا تو پھر کہاں ہوگا؟ اگر وہ ان دونوں میں سے کسی ایک کا بھی قرار نہیں دیا جا سکتا تو پھر اس میں "حسنِ الفاظ و معنی" یقیناً نہیں ہے۔ یہاں مولانا کے بیان میں تضاد واقع ہوا ہے جسے مولانا "غلبۂ جذبات" کی بنا پر محسوس نہیں فرما سکے۔ اگر اردو کا کوئی شعر اس منزل پر پہنچ جائے جو فارسی یا ہندی میں بآسانی منتقل ہو سکتا تو وہ شعر قابلِ تعریف ہے اور یہ ایک عمدگی کی نشانی ہے، سقم یا عیب نہیں۔ چنانچہ کلامِ غالب کی اسی خوبی کی بنا پر اس کا ترجمہ بآسانی ہندی، سرائیکی وغیرہ میں ہو بھی چکا ہے۔

مولانا نیاز نے غالب کے جن تین شعروں کو فارسی میں سوچ کر اردو میں کہنا قرار دیا ہے، ان کا فارسی میں ترجمہ بھی فرمایا ہے اور لطف یہ ہے کہ ترجمہ سقم سے خالی نہیں۔ پہلا شعر ہے:

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو، پشت خار اپنا

ترجمہ:

اسد من آں جنوں جولاں گدائے بے سر و پایم
کہ شد سر پنجۂ مژگانِ آہو، پشت خار من

مولانا نے "ہم" کا ترجمہ "من" کیا ہے، حالانکہ "ما" بآسانی آ سکتا تھا اور صیغہ بھی جمع متکلم کا آ سکتا تھا۔ مولانا نے "ہم" سے جو فاقیت پیدا ہوتی ہے، اسے کلیتاً نظر انداز کر دیا ہے جس سے شعر کا مفہوم محدود ہو گیا ہے۔ غالباً مولانا نے یہ خیال فرمایا کہ "ہم" بطور واحد اردو میں تو جائز ہے، فارسی میں نہیں، حالانکہ فارسی میں واحد متکلم کی جگہ ضمیر جمع متکلم استعمال ہوتی ہے مثلاً:

حیف در چشم زدن صحبت یار آخر شد
روئے گل سیر ندیدیم و بہار آخر شد

بجز ما غریباں نے تجاے غمے نے گلے

نے پر پروانہ سوزدے نے صدائے بلبلے

اس لیے "سن" کی جگہ "نا" اور "یم" کی جگہ "یم" ہونا چاہیے۔ دوسرا شعر ہے:

کاوکاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ

صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

ترجمہ:

کاوکاوِ سخت جانی ہائے تنہائی مپرس

صبح کردن شام را گو جوئے شیر آوردنست

مولانا نے ترجمہ کرتے وقت غور و تامل نہیں فرمایا۔ "گو" لانے کا جواز کیسے پیدا ہوگا؟ اس کو زائد قرار دیا جاسکے گا اور زائد یا وزنِ شعر پورا کرنے کی خاطر کسی لفظ کا اضافہ مولانا کے نزدیک قبیح ہے۔ خدا معلوم، مولانا اپنا یہ اصول یہاں کیوں بھول گئے؟؟ اگر ترجمہ اس طرح فرماتے تو زیادہ مناسب تھا کہ "گو" کی جگہ لفظ "یک" لے آتے، اس طرح معنی میں ایک وسعت و اضافہ کا پہلو پیدا ہو جاتا۔

مولانا نے تیسرے شعر کے ترجمے سے پہلے لکھا ہے کہ غالب کے ہاں اس رنگ کے اشعار کم نہیں مگر وہ زیادہ پیش کرنا نہیں چاہتے۔ آخری شعر یہ پیش کیا ہے:

ہے شکستن سے بھی دل نومید یارب کب تلک

آبگینہ کوہ پر عرضِ گراں جانی کرے

ترجمہ:

از شکستن ہم دل نومید، یارب! تا کجا

آبگینہ کوہ را عرضِ گراں جانی کند

کاش ایسا ہوتا کہ مولانا نیاز اس شعر کے بجائے ترجمے کے لیے کسی اور شعر کو منتخب فرما لیتے جو بآسانی فارسی میں منتقل ہو سکتا! ترجمے میں کئی امور محلِ نظر آتے ہیں:

ا۔ "ہے" کا ترجمہ نہ ہو سکا جو ابلاغِ مضمون کے لیے انتہائی ضروری تھا۔

۲۔ "ہے شکستن سے بھی دل نومید" کا شعر میں مفہوم یہ ہے کہ "دل شکستن سے بھی ناامید ہے" جس کا ترجمہ فارسی نثر میں یہ ہے: "دل از شکستن ہم ناامید است" ۔ مگر ترجمے میں مفہوم بدل گیا ہے کیونکہ "دل نومید" نظم ہوا ہے۔ غالب نے "ناامید" کو خبر بنایا تھا مگر مولانا نے دل کی صفت بنا دیا ہے جس سے مفہوم ہی خبط ہو گیا ہے، اسی لیے مولانا کو حسبِ ذیل وضاحت کرنے کی ضرورت لاحق ہوئی:

"پہلے مصرع کا پورا فقرہ مرکب (از شکستن ہم دل نومید) فاعل ہے برکند کا"۔

غور فرمایئے، یہاں مولانا کی وضاحت بھی ایک چیستان بن گئی ہے۔ ترجمے میں "برکند" کا وجود ہی نہیں تو پھر اس کا فاعل کیا معنی؟ یہ گتھی تو آخر میں حل ہو گی۔

۳۔ "کب تک" کا ترجمہ عموماً تا کے، تا بکے کرتے ہیں، "تا کجا اور تا بکجا" سے بھی مفہوم لیا جاتا ہے مگر بہتر "تا بکے" ہی ہے اور یہاں یہی مناسب بھی ہے۔

۴۔ "را" عرض کردن کے ساتھ صحیح ہے مگر مولانا "جذبات" سے ساختہ "مغلوب" تھے کہ وہ اس صحیح بات کو بھی غلط لکھ گئے۔ فرماتے ہیں:

"مصرع ثانی میں "را" "بر" کا مفہوم رکھتا ہے"۔

کم از کم میری نظر سے تو اج تک "را" بمعنی "بر" گزرا نہیں۔ مولانا کے علم میں اگر ہو تو ہو اہلِ زبان تو "را" بمعنی "بر" استعمال نہیں کرتے ("سبک شناسی" جلد اول، ص ۳۹۸)۔ یہاں پہنچ کر وہ چیستان حل ہو جاتی ہے کہ مولانا نے اس طرح "را کند" یعنی "بر کند" بنا لیا ہے اور ذہن سے یہ نکال دیا کہ شعر میں "بر کردن" نہیں ہے بلکہ "عرض کردن" ہے، اردو میں تھا "آبگینہ کوہ پہ عرض گراں جانی کرے"۔ خیال فرمایئے، "بر کردن" کی گنجائش کہاں ہے؟ "بر کردن" کے معنی باہر کرنا، حفظ کرنا، ابھارنا، روشن کرنا، بلند کرنا ہیں، اس لیے معناً بھی یہاں یہ مفید مطلب نہیں۔ اور اگر "کوہ را" سے "بر کوہ" مراد لیں تو مولانا کا پہلا بیان کہ پہلے مصرع کا فقرہ "بر کند" کا فاعل ہے غلط قرار پاتا ہے اور بالفرض محال یہاں "بر" کو سبقتِ قلمی مان کر نظر انداز کر دیں تب بھی "کند"

کا فاعل مولانا کا متعینہ فقرہ نہیں ہے بلکہ ''آبگینہ'' فاعل ہے۔ میری دانست میں یہ سب کچھ بھی ''جوشِ وجذبہ کے غلبے'' کے باعث ہوا ہے۔ یہ قباحتیں اس طرح ترجمہ کرنے سے دور ہو سکتی تھیں:

از شکستن است دل نومید، یارب! تا کجے
آبگینہ کوہ را عرضِ گراں جانی کند

مولانا مثالوں کے بعد لکھتے ہیں:

''لیکن آپ نے دیکھا کہ فارسی میں منتقل کرنے کے بعد کوئی لطف زبان یا حسنِ بیان پیدا نہ ہو سکا، اس لیے غالب کے اس رنگ کے اشعار سچ پوچھیے تو نہ اردو کے ہیں نہ فارسی کے بلکہ سرے سے شعر ہی نہیں ہیں۔ اور پہلے ان کی خوبی، حسنِ الفاظ و معنی بتائی گئی، یہاں شعر ہونے ہی سے انکار کر دیا حالانکہ یہ اشعار اردو کے ہیں۔ ان کو فارسی میں سوچ کر اردو میں بھی نہیں لکھا گیا بلکہ غالب کا یہ ابتدائی اجتہاد تھا یعنی طرزِ بیدل میں ریختہ گوئی۔ بقول غالب:

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا
اسداللہ خاں! قیامت ہے''

مولانا کے پیش کردہ اشعار میں دوسرے شعر کا مصرعِ ثانی (صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا) اردو میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو مصرع اتنا مقبول ہو کہ عوام و خواص اس کو بطور ضرب المثل استعمال کریں، مولانا کے علاوہ اس کو اردو سے کون خارج قرار دے سکتا ہے؟ اردو اشعار کو فارسی میں منتقل کرنے کو محلِ نظر قرار دینا خود محلِ نظر ہے، کیونکہ فارسی اردو کے رگ و پے میں سرایت کر چکی ہے اور ہم بسا اوقات فارسی ہی کہتے ہیں۔ فراق کے شعر پیش کیے جا چکے ہیں، اس سلسلے میں ہر دور سے ہر شاعر کے کلام سے مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ ذوق کے قصائد، مومن کا کلام اور دیگر شعرا کا کلام اسی طرح ہے۔ ذوق کا مشہور قصیدہ ہے:

صبحِ سعادت، نورِ ارادت، تن بہ ریاضت، دل بہ تمنا
جلوۂ قدرت، عالمِ وحدت، چشمِ بصیرت محوِ تماشا

پورا قصیدہ اسی رنگ میں ہے، کہیں کہیں ایک آدھ لفظ اردو کا آجاتا ہے، وہ بھی بآسانی بدلا جا سکتا ہے۔ تو کیا ذوق کے متعلق بھی یہی کہا جائے گا کہ اس نے فارسی میں سوچ کر اردو میں کہا ہے؟ اسی طرح مومن کے کلام سے بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ یہاں ایک شعر کا ترجمہ بطور نمونہ پیش کیا جاتا ہے:

یک چند اور کاوشِ غم، چشمِ التفات
میں یار کی نظر میں سمایا نہیں ہنوز

ترجمہ:

یک چند بیش کاوشِ غم، چشمِ التفات
من در نگاہِ یار نگنجیدہ ام ہنوز

مولانا نیاز دوسری قسم میں غالب کے ایسے اشعار شامل کرتے ہیں جو "ریختہ و آمیختہ" یعنی اردو فارسی ملے جلے بلکہ جن میں اردو الفاظ کی کثرت ہے لیکن وہ بھی موصوف کے نزدیک شعر نہیں ہیں۔ مثلاً:

مسجد کے زیرِ سایہ خرابات چاہیے
بھوں پاس، آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے

اس پر مولانا کا اعتراض ہے:

"مفہوم و معنی کو بھاڑ میں جھونکیے۔ الفاظ کو دیکھیے اور غور کیجیے کہ یہ 'بھونپا' کیا بلا ہے؟"

مولانا کی جھنجھلاہٹ بجا سہی، لیکن غصے کی شدت میں وہ قاری کے سامنے اعتراض کی نوعیت اور عیب کی وضاحت پیش نہ کر سکے، صرف ایک اشارہ کر گئے۔ آیئے! ان کے اعتراض کی نوعیت معلوم کرنے کی کوشش کریں۔ مولانا نے "بھونپا" کا لفظ بنا لیا ہے۔ مصرعِ ثانی میں "بھوں پاس" ہے۔ مولانا کا یہ اعتراض اس وقت قابلِ لحاظ ہوتا جب غالب "پاس" کو ٹکڑے کر کے نظم کرتا بحالتِ موجودہ "بھو پاس" تقطیع میں رکنِ سالم "مفعول" کے ہم وزن ہے۔ اس کو ٹکڑے کر کے پڑھنا عروض سے اعراض کرنے کی بات ہوگی، اس لیے مولانا کا "بھونپا" بنا کر لکھنا مناسب

نہیں۔ البتہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ "پاس" سے پہلے "کے" نہیں آیا یعنی "ہموں کے پاس"۔ اب بغیر "کے" لانا غیر فصیح اور قابلِ ترک ہے۔ یہ بات موجودہ دور میں تو صحیح ہے لیکن غالب کے عہد تک یہ بات روا تھی۔ جرأت کا شعر

میں ہی رہ جاتا ہوں اس پاس جو محفل میں تو وہ
بس کسی کے تئیں جلدی سے بلا لیتا ہے

اس کے استعمال کو ثابت کر رہا ہے۔ انتہا یہ ہے کہ ناسخ جیسا مصلحِ زبان بھی اسی طرح استعمال کرتا ہے۔ "اور کے پاس" کی جگہ "اور پاس" نظم کرتا ہے:

جلتے ہیں معشوق جاتے ہیں جو عاشق اور پاس
کیوں نہ محفل میں جلا دے شہپرِ پروانہ شمع

رہی بات فصاحت کی تو اس کے لیے یہ عرض کروں گا کہ ہم آج اپنے مذاق کو مدِ نظر رکھ کر اعتراض کرتے ہیں۔ غالب کے زمانے کو اور اس زمانے کے مذاق کو پیشِ نظر رکھیں تو بات بنے گی۔ اس عہد میں اس قسم کی باتیں ہر شاعر کے ہاں ملتی ہیں۔ مثلاً مومن کے ان اشعار میں اسی قسم کا عیب ہے:

مرگ نے ہجراں میں چھپایا ہے منھ
لو منھ اس پردہ نشیں کا کیا

اس شعر میں "لو منھ" کیا شے ہے؟ حالانکہ پہلے مصرع میں "منھ" صحیح نظم ہوا ہے۔ "منھ کرنا" محاورہ نظم کرنے کے شوق میں مومن سے یہ عیب واقع ہو گیا۔

دیکھ اپنا حالِ زار منجم ہوا رقیب
تھا سازگار طالعِ ناساز، دیکھنا

اڑ گیا چرخ پر غبار اپنا
ہو گئی خاک خاکساری آج

سوئے صحرا لے چلے اس کو سے میری نعش، ہائے!
تھا یہی ڈر ان دنوں لگوا مرا کھجلائے تھا

لب پہ حرفِ آرزو کا خوں ہوا
رنگِ پاں کا شعلہ گویا حرف ہے

پہلے شعر میں " کھپا " کی کھپت کہاں؟ دوسرے میں " رہنا " کیا بلا ہے؟ تیسرے میں " کوسے " کی قباحت اور چوتھے میں " پا کا " کی وجہ سے جو شعر کا خون ہوا وہ محتاجِ بیان نہیں۔

آپ نے دیکھا، یہ اس دور کے نمایندہ شاعر ہیں۔ ہم نے صرف چند شعر پیش کر دیے جن میں اس قسم کی رکاکت ہے۔ گویا یہ بات اس دور میں چلتی تھی اور قابلِ گرفت نہیں تھی، آج اس کو قابلِ گرفت قرار نہیں دے سکتے۔ بات یہ ہے کہ ہم اس عہد کے ماحول پر نظر نہیں رکھتے، گویا اپنے اور شاعر کے عہد میں فرق ہمارے پیشِ نظر نہیں رہتا اور ہم جذبات کی رَو میں شاعر کو اپنے عہد میں کھینچ لاتے ہیں۔ مولانا نے غالب کے سلسلے میں یہی روش اختیار کی ہے۔ اس سلسلے کا دوسرا شعر یہ پیش فرمایا ہے:

اسد خوشی سے مرے ہاتھ پانو پھول گئے
کہا جو اس نے ذرا میرے پانو داب تو دے

مولانا نیاز تبصرہ فرماتے ہیں:

" اس شعر میں غالب کو مار اان کی زباں دانی نے کہ " ہاتھ پانو پھول جانے " کا محاورہ نظم کرنے اور رعایتِ لفظی کے رکھ رکھاؤ نے وہ پانو دابنے تک پہنچ گئے "۔

جملے کی سُستی سے قطع نظر پہلے اعتراض کی نوعیت پر غور فرمائیے۔ مولانا یہ کہنا چاہتے ہیں کہ محاورہ نظم کرنے اور رعایتِ لفظی کی بنا پر غالب نے " پانو دابنے " کو نظم کیا۔ یہاں بھی مولانا نے اس دور کو پیشِ نظر نہیں رکھا۔ ناسخ، امانت، مومن وغیرہ کے ہاں یہی رنگ پایا جاتا ہے۔ اہلِ لکھنؤ اس کے جتنے دل دادہ تھے، وہ محتاجِ بیان نہیں، ان کے دواوین اس کی شہادت دیتے ہیں۔ اگر غالب نے بھی اس طرح کے چند شعر کہہ دیے تو وہ کیوں معتوب ہو؟ جبکہ یہ ایک عصری رنگ تھا۔ دیگر حضرات کے کلام میں اسی قسم کی باتیں موجود ہیں۔ مومن، امانت، مہر لکھنوی کے یہ شعر دیکھیے:

مومن:

ستم ، اے "شورِ بختی"! میری "بندی" کب "تما" کھاتا
"شکِ لیلیٰ ادا" کو گر نہ ، "ظالم"! بدمزا لگتی

گر پھر بھی اشک آئیں تو جانوں کہ عشق ہے
حقہ کا منھ سے غیر کی جانب دھواں نہ چھوڑ

امانت:

کیا ہے "تمرۂ نخلِ غم" کو "آہیں سرد" بھر بھر کر
بڑی محنت سے میں نے یہ "شجر جاڑے میں پالا" ہے

میر لکھنوی:

مجھ کو "ساقی" نے دیا "پیپا بھانڈی" کا اگر
ایک دم میں سب کا سب "پی پا" کے "خالی" کر دیا

واوین والے الفاظ پر غور فرمایئے۔ تمام رعایتِ لفظی کے شاہد ہیں۔ یہ اعتراض کا دوسرا پہلو ابتذال قرار دیا جاسکتا ہے، یہ بھی اس دور ہی سے متعلق بات ہے۔ اہلِ دہلی کے ہاں یہ بات اتنی نہیں جتنی کہ اہلِ لکھنؤ کے ہاں ہے، مومن بھی اس سے نہیں بچے۔ ان کے ہاں اس قسم کے اشعار کی بہتات ہے۔ مومن، ذوق، ناسخ سب کے ہاں ابتذال کے حامل شعر مل جائیں گے۔

موجودہ مذاق کے مطابق اس قسم کے شعر یقیناً قابلِ گرفت ہیں لیکن اعتراض کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ غالب انسان تھے اور ان کا اپنے دور اور معاشرے سے گہرا تعلق تھا۔ اس دور کا اثر اگر ان کے کلام میں کہیں کہیں ہے تو ہم اس پر اعتراض نہیں کر سکتے، کیونکہ وہ تو عصری تقاضے کا آئینہ دار ہے، بلکہ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کیسا ہی بلند خیال انسان کیوں نہ ہو، وہ عصری تقاضوں سے نہیں بچ سکتا۔

مولانا نیاز، ان دو طرح کے اشعار بطور تمہید پیش کرنے کے بعد اصل مطلب کی طرف

رجوع فرماتے ہوئے لکھتے ہیں:

''غالب کے وہ اشعار جو بظاہر بہت صاف، بے عیب اور بلند نظر آتے ہیں وہ بھی شاعری کی 'سہل انگاریوں' اور غلبۂ جذبات کی بنا پر اغلاط و اسقام سے پاک نہیں۔ غالب کا وہ شعر لیجئے جس پر ہر شخص سر دھنتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ اپنے بلند، پاکیزہ مفہوم کے لحاظ سے وہ بڑی سے بڑی تعریف کا مستحق ہے:

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک''

مولانا مصرع ثانی کو ''کانٹے کا تلا ہوا'' مصرع بتانے کے بعد مصرع اول میں دو نقص قرار دیتے ہیں:

ا۔ ''سے'' محل نظر ہے۔ اگر ''سے'' کے بغیر مفہوم پورا ہو جائے تو یہ زائد ہوا اور بھرتی کا یعنی وزن شعر پورا کرنے کے لیے ہے۔ زائد نہیں تو پھر محذوفات ماننے پڑیں گے، یعنی ''پرتو خور سے (مقصود) ہے شبنم کو فنا کی تعلیم (دینا)'' اگر اسے حذف کر دیں تو ان محذوفات کی ضرورت نہیں۔

۲۔ ''خور'' نامانوس ہے، صوتی اعتبار سے گراں گزرتا ہے۔ ''خور'' تنہا استعمال نہیں ہوتا بلکہ کسی ترکیب کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ مولانا نے ''خور'' کی جگہ ''مہر'' لا کر ان نقائص کی اصلاح فرمائی ہے، گویا مصرع اول ''پرتو مہر ہے شبنم کو فنا کی تعلیم'' بعد اصلاح قرار دیا ہے۔

مولانا نے درایت و روایت کے ذریعے جن نقائص کو باور کرانے کی کوشش فرمائی ہے، ان میں منطقی استدلال کا فقدان نظر آتا ہے۔ معلوم نہیں، مولانا صاف اور صریح امور کو کس لیے نظر انداز فرما گئے ہیں۔ اولاً ''سے'' کو زائد قرار دے کر خارج فرماتے ہیں لیکن وہ معنوی حیثیت کو نظر انداز فرماتے ہیں۔ ''سے'' یہاں ذریعہ کے معنی میں استعمال ہوا ہے، گویا ایسے مواقع پر ''سے'' کا استعمال ضروری ہے۔ یہ شعر ملاحظہ فرمایئے:

اخلاق محمدؐ سے زمانے کو ہے تعلیم
انسان کرے دوسروں سے کیسے مدارات

اس میں "سے" غالبؔ کے شعر کے مانند استعمال ہوا ہے۔ "سے" نکال دیجیے، مفہوم کچھ کا کچھ ہو جائے گا۔ لفظِ زائد کی نوعیت یہ ہوتی ہے کہ اس کے دور کرنے سے مفہوم میں کسی قسم کا تغیر واقع نہ ہو۔ مثلاً:

مجھ پہ طوفاں اٹھائے لوگوں نے
مفت بیٹھے بٹھائے لوگوں نے

مومن کے اس شعر میں ایک مصرع کی ردیف زائد ہے۔ "مجھ پہ لوگوں نے مفت بیٹھے بٹھائے طوفان اٹھائے" سے مفہوم پورا ہو جاتا ہے۔ مومن کے ہاں "سے" زائد کی کافی مثالیں ہیں۔ یہ دو شعر دیکھیے:

دوستو! لے آؤ قاتل کو کسی تدبیر سے
سر کٹائیں گے ہم اب تو جنگ ہے تقدیر سے
طوطیاں سیکھیں کہاں سے جلوۂ رشکِ پری
ہو نہ زیبِ پشتِ آئینہ، تری تصویر سے

ان شعروں میں تدبیر اور تصویر کے ساتھ "سے" زائد استعمال ہوا ہے۔ اب اگر غالب کے مصرع سے لفظ "سے" نکال دیں تو مفہوم یہ ہوگا کہ سورج کی شعاع شبنم کو فنا کی تعلیم ہے۔ گویا سورج کی شعاع اور فنا کی تعلیم ایک ہی ہیں، دونوں میں کوئی فرق نہیں اور یہ بداہتاً غلط ہے، کیونکہ شعاع بذاتِ خود فنا کی تعلیم نہیں ہے بلکہ سببِ تعلیم ہے، اس لیے یہاں "سے" کے بغیر مفہوم پورا نہیں ہوتا۔

مولانا کا دوسرا اعتراض لفظ "خور" پر ہے کہ نامانوس اور ثقیل ہے، فارسی تک میں بھی تنہا استعمال نہیں ہوتا، کسی ترکیب کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ اگر غالب کے زمانے میں کسی اور کے پاس یہ لفظ استعمال ہوا ہے تو مولانا کا اعتراض بے محل ہوگا۔ پہلے تو غالب ہی کا ایک شعر اور ملاحظہ فرمائیے:

نہ بخشی فرصتِ یک شبنمستاں جلوہ خور نے
تصور نے کیا ساماں ہزار آئینہ بندی کا

اب ملاحظہ فرمائیے کہ غالب کے ہم عصر حکیم مومن بھی اس کو استعمال کرتے ہیں:

ہم میں فلک تنگ کی بھی طاقت نہ چھوڑ دیکھ

دست مژہ سے پنجۂ خورمت موڑ دیکھ

غالب اور مومن کے ہاں اس کا استعمال اس بات کی سند ہے کہ یہ سکۂ رائج الوقت کی حیثیت رکھتا ہے۔ مولانا "غلبۂ جذبات" میں بھول گئے کہ غالب کے ہاں بحالت ترکیب استعمال ہوا ہے پرتو خور، جلوۂ خور، پنجۂ خور ایک سی ترکیبیں ہیں۔ تنہا استعمال کا اعتراض بھی بے جا ہے کیونکہ فارسی میں خاقانی نے تنہا استعمال کیا ہے:

خور پیش تو رو پیادہ رفتہ

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن

غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں

مولانا اس شعر میں لفظ 'لذت' پر اعتراض فرماتے ہیں کہ یہ بے محل استعمال ہوا ہے۔ شعر کی تشریح در تشریح بیان کرنے کے بعد مولانا اصلاح فرماتے ہیں کہ "اگر مصرع یوں ہوتا: غیر سمجھا ہے اذیت زخمِ سوزن میں نہیں' تو بات کچھ بن جاتی، گو پھر بھی وہ سوئی دھاگے ہی کے مادّی حدود کے اندر راحتی اور اذیت و محبت کا تعلق ذہن و احساس سے پیدا نہ ہوتا حالانکہ اصل چیز یہی ہے۔

مولانا نے غالب کا نفسیاتی جائزہ نہیں فرمایا ورنہ وہ اعتراض نہ فرماتے۔ غالب کا نظریہ واضح ہے جس کو ایک شعر میں اس طرح بیان کیا ہے:

فف زخم سے مطلب ہے لذت زخمِ سوزن کی

سمجھیو مت کہ پاسِ درد سے دیوانہ غافل ہے

مولانا مجاز اور حقیقت میں کوئی رشتہ قائم نہیں فرماتے، نیز روایت کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں۔ یہ شعر سراسر تمثیل کا انداز رکھتا ہے۔ مولانا نے صرف "فضائے تخلیق" کا روپ دیکھا، "تخلیقی ماحول" کا سماں ان کی گرفت میں نہ آ سکا ورنہ وہ اعتراض نہ فرماتے۔ شعر کا بنیادی مفہوم یہ ہے کہ مصائب و

ابتلا کے ازالے کے لیے ہم جدوجہد کرتے ہیں مگر مزید مصائب و آلام کا شکار ہو جاتے ہیں، لیکن یہ جدوجہد اور تازہ مصائب بھی لذت بخش ہوتے ہیں اور اسی حصولِ لطف کے لیے ہم تگ و دو میں مشغول رہتے ہیں۔ غیر دیکھتا ہے اور چارہ جوئی کا طعنہ دیتا ہے، کیونکہ وہ جدوجہد اور تازہ مصائب و آلام کی لذت اور لطف سے واقف نہیں ہوتا۔ غالب نے اس مفہوم کو تمثیلی انداز میں پیش کیا ہے۔ زخم سے مراد مصائب و آلامِ عشق، زخم سوزن سے مطلب ازالے کے لیے جدوجہد اور تازہ مصائب کا شکار ہونا ہے، ورنہ غالب تو رفوے زخم کے قائل ہی نہیں:

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی
لکھ دیجیو یارب اُسے قسمت میں عدو کی

مولانا کا اعتراض لفظ 'لذت' کے استعمال پر ہے۔ اس مفہوم میں یہ لفظ اب تک مستعمل ہے ملاحظہ فرمایئے:

مومن:

لذتِ جور کشی نے مجھے شرمندہ کیا
طعنے کیا کیا اسے اربابِ ستم دیتے ہیں

حالی:

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق
رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

جگر مرادآبادی:

ملتی نہیں ہے لذتِ دردِ جگر مجھے
بھولی ہوئی نہ ہو نگہِ فتنہ گر مجھے

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

مولانا کا اعتراض یہ ہے کہ شعر سے یہ متبادر ہوتا ہے کہ دشت اور گھر ویرانی میں یکساں ہیں مولانا حالی نے بھی یہی نتیجہ نکالا ہے۔ اصولاً گھر کی ویرانی زیادہ ہونی چاہیے۔ غالب نے بھی یہی نظم کرنا چاہا مگر "سی" نے مفہوم کو کچھ سے کچھ کر دیا۔ اس کے بعد "سی" کے استعمال کے متعلق گفتگو کی ہے کہ اظہار شدت کے لیے "سا، سی، سے" تکرار الفاظ کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور حقارت کے لیے "میں" استعمال کرتے ہیں، جیسے "یہ بھی کوئی حُسن میں حُسن ہے!" مولانا کا خیال ہے کہ غالب اگر مصرع اول میں "سی" کی جگہ "میں" استعمال کرتا تو بہتر تھا، یعنی: "کوئی ویرانی میں ویرانی ہے"۔

یہ صحیح ہے کہ مولانا نے "یادگار" اور "مقدمہ" میں اس شعر کے یہی معنی متعین فرمائے ہیں اور ان سے سہو ہوا ہے۔ مولانا نیاز کا اعتراض اس لیے قابل قبول نہیں کہ انھوں نے شعر پر غیر منطقی انداز سے نظر ڈالی ہے۔ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے جو ذرا سے غور کے بعد دور ہو جاتا ہے۔ شعر کو مصرع ثانی کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو مسئلہ صاف ہو جاتا ہے، کوئی قباحت اور جھجک باقی نہیں رہتی۔ "دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا": گھر سے تلاشِ ویرانہ میں نکلے، دشت میں پہنچے وہاں کی ویرانی دیکھ کر گھر یاد آیا۔ کیوں یاد آیا؟ اگر دشت اور گھر یکساں ویران ہیں تو یاد آنے کا کوئی سبب اور قرینہ ہی نہیں۔ ایسے موقع پر جب ایک چیز کی جستجو کی جاتی ہے اور یہ خیال ہو کہ موجودہ سے بہتر ملے اور یہ سوچ کر کہ فلاں جگہ بہتر ملے گی، وہاں پہنچتے ہیں اور خلاف توقع وہاں بہتر نہیں ہوتی تو موازنے اور مقابلے کے لیے امر مقدم یاد آ جاتا ہے۔ گھر کا یاد آ جانا ہی اس بات کی دلیل ہے کہ وہ دشت سے زیادہ ویران ہے، ورنہ یاد آنا کیا معنی؟ اب مصرع اول کو پڑھیے تو صاف ظاہر ہے کہ یہ گھر کے لیے ہے، یعنی گھر زیادہ ویران ہے اور یہ کہنا کہ دشت کی ویرانی کا تصور ذہن میں آتا ہے، اس لیے درست نہیں کہ یاد آنے کا تعلق جس سے ہے وہی مقصود ہے۔ مولانا کی اصلاح شدہ شکل کا یہ مفہوم نکلے گا کہ دشت سے گھر کم ویران ہے۔ ہاں! البتہ اگر مصرع اس طرح ہو: "یہ بھی ویرانی میں ویرانی ہے" تو مولانا کا متعینہ مفہوم پیدا ہوگا ورنہ موجودہ صورت میں تو ان کے مفہوم کے

برعکس ہے، کیونکہ "کوئی" سے دشت کی ویرانی نہیں بلکہ گھر کی ویرانی کی طرف رہنمائی ہوتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ "کوئی" تنکیر کے لیے آتا ہے اور دشت میں تو موجود ہی ہیں، اس کے لیے اشارہ قریب ہونا چاہیے۔ پس مولانا کی ترمیم کا انداز خود ان کے مفہوم کی تردید کر رہا ہے۔ غالب نے درست لکھا ہے۔

مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جائے کہ ہاں اور

مولانا کے نزدیک اس میں یہ اسقام ہیں:

(۱) شعر مذبح یا قصاب خانے کا منظر پیش کرتا ہے جس میں جلاد آمادۂ ذبح و قتل نظر آتا ہے۔

(۲) لفظ "اور" تکرار عمل کو صاف ظاہر کرتا ہے۔ گردن مارنے یا سر اڑا دینے میں تکرار کے عمل کی گنجائش نہیں۔ تکرار حکم یا عمل کے جواز کی مولانا یہ شکل قرار دیتے ہیں کہ پہلے وار میں گردن کا تھوڑا حصہ کٹے، اسی طرح چند ضربات میں تھوڑا تھوڑا کٹ کر سر تن سے جدا ہو جائے تو بات بنتی ہے۔ ایسا ہونا مستبعد ہے، اس لیے "اور" بے محل ہے، اس کی جگہ "ہاں ہاں" ہوتا تو یہ نقص دور ہو جاتا۔

مولانا نیاز یہاں بھی روایت کو نظر انداز فرما گئے ہیں اور جلاد کے صرف ایک ہی عمل کو انھوں نے سامنے رکھا ہے۔ غالب نے خود کہا ہے:

مقصد ہے ناز و غمزہ ولے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

اس لیے مولانا کو ظاہری معنی سے ہٹ کر روایتی پہلو پر نظر رکھنی تھی یعنی مجازی حیثیت متعین کرنی تھی۔ مذبح اور قصاب خانہ کہہ کر مولانا نے ادب کی تمام اقدار کو یک قلم موقوف کر دیا۔ اس قبیل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے:

مومن:

قلق دل سے ہے جنبش ترے پیکانوں کو
پوچھتے حال کہ رے سے ہیں ہر میں پھرتے

ذوق:

سر ترے کشتے کا دیکھے گا نہ ہرگز روئے خاک
لے اڑے گا شوق پابوسی اسے جلاد کا

ظفر:

یہ قتل کا ہے شوق کہ اڑ جائے اگر سر
پیدا ہو صدا حلق سے، جلاد کو شاباش

داغ:

مرے شوقِ شہادت نے تھکایا بازوئے قاتل
دہانِ زخم سے یہ شور تھا کہ ہاتھ ہاں پھر بھی

ان اشعار میں اسی قسم کے مناظر پیش کیے گئے ہیں۔ داغ کا شعر معنوی اعتبار سے غالب کے شعر کے بالکل نزدیک ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ غالب اور اس کے بعد بھی اس قسم کے مضامین ہماری شاعری میں داخل تھے۔ اہلِ لکھنؤ کے کلام میں اس سے بھی زیادہ کریہہ مناظر ملتے ہیں صرف رشک لکھنوی کا ایک شعر ملاحظہ فرمایئے:

پڑ گئی ہے پیپ قاتل کے تغافل سے کہاں
اور زخم دل میں، اے جراح! آلائش نہیں

سوچیے کہ کتنا گھناونا منظر ہے! لیکن اس دور میں ایسی باتوں کو معیوب نہیں سمجھتے تھے۔

مندرجۂ بالا اشعار میں جلاد، قاتل، زخم، کشتہ وغیرہ الفاظ آئے ہیں۔ یہ سب اس دور میں علامات کے طور پر استعمال ہوتے تھے اور مولانا آج کے مذاق کے مطابق نامطبوع سمجھتے ہیں حالانکہ انھیں اسی دور میں پہنچ کر دیکھنا چاہیے تھا۔ تنقید میں عصری تقاضوں کو ملحوظ نہ رکھنا دیانتِ نقد سے بعید ہے۔ جلاد کے متعلق صرف مولانا کے ذہن میں گردن زنی کا کام ہے، حالانکہ درّے مارنا ضربِ شلاق لگانا، کھال کھینچنا اور ہر قسم کی تعزیری سزا دینا بھی جلاد ہی کا کام ہے۔ تعجب ہے، مولانا نے "اور" پر غور فرمالیا لیکن "ہر چند" کو ملحوظ نہیں رکھا جو "اور" کے جواز کا پہلو پیش کرتا ہے۔ مطلب

یہ ہے کہ محبوب نے سزا کا حکم دیا ہے، جلاد سزا کے حکم کی تعمیل کرے گا۔ خواہش یہ ہے کہ مقررہ سزا کے بعد بھی محبوب جلاد سے کہتا رہے کہ "اور سزا دو" اگر سزا کی زیادتی سے ہم مر ہی کیوں نہ جائیں مولانا کے اعتراض کی وجہ صرف یہ ہے کہ انھوں نے جلاد کے معنی اور روایت کو پیش نظر نہیں رکھا اور سزا ڑ جانے کی وجہ سے اس کے معنی صرف قاتل قرار دے لیے لیکن "ہر چند" کو نظر انداز کر دیا جو شعر کا کلیدی لفظ ہے اور اس نے تکرار عمل کا ثبوت بھی بہم پہنچتا ہے۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر کو دیکھتے ہیں

اس شعر کے متعلق میں اپنے مضمون "نقش رنگ" مطبوعہ "ماہ نو" شمارہ بابت نومبر ۱۹۶۳ء میں مفصل بحث کر چکا ہوں، اسے تفصیلاً وہیں ملاحظہ فرمایئے۔ یہاں صرف یہ بتانا ہے کہ مولانا نے اتنی احتیاط بھی ملحوظ نہ رکھی کہ شعر ہی صحیح نقل ہو جاتا۔ مثلاً پہلا مصرع اس طرح نقل فرمایا: "کہیں نظر نہ لگے ان کے دست و بازو کو" جو غلط ہے۔

اس قسم کے مضامین دوسروں کے ہاں بھی ہیں۔ مثلاً یہ شعر پیش ہیں:

ذوق:

میں تو سمجھتا ہوں کہ تیرا کھیل ہے تیغ تیز
سب دہانِ زخم منہ سے مرحبا کہنے کو ہیں

داغ:

کچھ دیکھ رہے ہیں دل بسمل کا تماشا
کچھ غور سے قاتل کا ہنر دیکھ رہے ہیں

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی، نہ زیاں تھا نہ سود تھا

سب سے پہلے تو یہ عرض کروں گا کہ مولانا نے مصرع ثانی میں "زیاں" سے پہلے "نہ" کی

جگہ "تو" لکھا ہے جو عدم احتیاط پر دال ہے۔ علاوہ ازیں مولانا بھی دیگر شارحین کی طرح خواب خیال اور معاملے میں الجھ گئے ہیں، خاص کر "معاملہ" ان کے نزدیک زیادہ مبہم ہے۔ "تجھ سے" کو بھی تشریح طلب قرار دیتے ہیں کہ یہ خطاب کس کی طرف ہے۔ مولانا اس غزل کے دیگر اشعار کو معروف تغزل سے خالی قرار دیتے ہیں اور فلسفیانہ رنگ کے بتاتے ہیں، اس لیے یہ خطاب خدا کی طرف خیال فرماتے ہیں۔ بنابریں "تھا" کی جگہ "ہے" اور "تجھ" کی جگہ "کس" ترمیم فرماتے ہیں تا کہ وقت اور مخاطبت میں تعمیم آ جائے۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس شعر کے معاملے میں مولانا اور دیگر شارحین اس لیے الجھے ہیں کہ "معاملہ" کی معنوی حیثیت متعین نہ کر سکے، ورنہ شعر میں سیدھی سی بات یہ بیان کی گئی ہے کہ خواب، جو سراسر خیالات کا پرتو ہوتا ہے، اس میں تجھ سے معاملہ تھا۔ "معاملہ" یہاں بمعنی تعلق اور قول و قرار ہے، یعنی خواب میں میرے اور تیرے درمیان قول و قرار ہو رہے تھے لیکن جب آنکھ کھل گئی تو وہ تمام کے تمام بے نتیجہ تھے، مجھے ان سے نہ کوئی فائدہ پہنچا اور نہ نقصان۔ اس شعر کے بارے میں مولانا کی تمام ترمیمیں میرے نزدیک نہ برمحل ہیں نہ مناسب۔ اس میں نہ کوئی فلسفے کی بات ہے اور نہ تصوف کی، کیونکہ اگر فلسفے یا تصوف کی روشنی میں دیکھیں تو دنیا خواب اور یہاں کی زندگی خیال، ذات ایزدی سے تعلقات، معاملہ ہوگا۔ آنکھ کھل جانے سے مراد اس دنیا سے سفر کر جانا قرار پائے گا اور اس حالت میں نظریۂ وحدت الوجود کے تحت ذات ایزدی سے وصال ہوگا تو "زیان و سود" کی گنجائش کہاں؟ غرض اس میں فلسفہ و تصوف کی گنجائش ہی نہیں ہے۔ لوگوں نے فلسفہ و تصوف سے منطبق کرنے کی کوشش کی اور بہک گئے۔ مولانا کا یہ فرمانا بھی کہ اس غزل کے دیگر اشعار عاشقانہ نہیں، بالکل بے بنیاد بات ہے۔ دیوان میں یہ غزل دوسرے نمبر پر ہے۔ اس میں ایک شعر بھی فلسفیانہ یا تصوفانہ انداز کا نہیں ہے۔ پوری غزل میں معروف تغزل ہے۔ غزل دیوان میں ملاحظہ فرمائیے۔

مولانا کا مضمون اس شعر کے بعد نقطۂ عروج پر پہنچتا ہے۔ مولانا اول تو غالب کی عظمت شاعرانہ کو ایک مسلمہ حقیقت بتاتے ہیں، پھر اس کو انسان ہونے کی حیثیت سے غلطیوں

کا مرتکب بھی گردانتے ہیں۔ غالب کی مزید غلطیاں گنانے سے قبل وہ چند اصولی باتیں بیان کرتے ہیں کہ فنونِ لطیفہ میں موسیقی وشاعری سے مشکل کوئی فن نہیں۔ موسیقی میں ایک سُر کی خرابی سے پورا نغمہ خراب ہو جاتا ہے۔ اسی طرح ایک غلطی سے شعر برباد ہو جاتا ہے۔ موسیقی کا مدار سُر اور تال پر ہے، لیکن شعر میں کئی باتیں ضروری ہیں یعنی زبان، الفاظ، تراکیب، بیان و اسلوب پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ ان میں سے ایک بھی غیر معیاری ہو جائے تو شعر بے کار ہو جاتا ہے، زبان خیال، انداز تعبیر، اسلوب بیان وغیرہ میں نقص واقع ہو سکتا ہے اور وزن و آہنگ قائم رکھنا شعر کی دشوار گزار منزل ہے۔ اس کی خاطر شاعر کبھی کسی لفظ کو ترک کر دیتا ہے اور کبھی کسی بے جا لفظ کا اضافہ کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ نو مشق شعرا اس کا بیش تر شکار ہوتے ہیں اور اس سے اساتذہ بھی نہیں بچے، غالب بھی اس کے مرتکب ہوئے ہیں۔

مولانا کی ان اصولی باتوں سے تو انکار نہیں، لیکن غالب کے معاملے میں ان کی خوش فہمی ہے جو آگے ثابت ہوگی۔ مولانا کا حسب ذیل بیان مضمون کا انتہائی نقطۂ عروج ہے:

> "غالب فطرتاً غیر معمولی ذہن و ذکا و فکرِ بدیع کا مالک تھا، لیکن چونکہ اس نے کلامِ اساتذہ کا مطالعہ کم کیا تھا اور عربی زبان میں کافی درک نہ تھا اس لیے اس کے نہ صرف اردو بلکہ فارسی کلام میں بھی ہم کو قابلِ اعتراض باتیں مل جاتی ہیں۔
>
> قتیل نے 'برہانِ قاطع' میں غالب کی جن لغوی و لسانی خامیوں کا ذکر کیا ہے ان میں اکثر و بیش تر واقعی قابلِ اعتراض ہیں لیکن غالب نے انھیں صرف اس لیے تسلیم نہیں کیا کہ وہ ایک ہندی فارسی داں کے قلم سے نکلی تھیں"۔

اور پھر لکھتے ہیں:

> "غالب نے فارسی میں جا بجا ٹھوکریں کھائی ہیں اور جن میں سے بعض وہ ہیں جو قتیل کی رسائیِ ذہن سے بھی باہر ہیں"۔

مولانا کا یہ کہنا کہ غالب نے اساتذہ کے کلام کا مطالعہ نہیں کیا، کسی طرح درست نہیں، کیونکہ غالب نے ہر جگہ اس کا اظہار کیا ہے کہ میں اہلِ زبان کا پیرو ہوں، جس لفظ و ترکیب کی سند اساتذہ کے

کلام میں پاتا ہوں اسے استعمال کرتا ہوں۔ اکثر خطوط میں فارسی شاعری پر جو اظہار خیال کیا ہے وہ اتنا جامع ہے کہ جس کی نظیر نہیں۔ غالب نے فارسی شاعری کے ادوار کی جو تقسیم کی ہے، مولانا شبلی نے بھی اس کی پیروی کی ہے۔ مولانا خطوطِ غالب غور سے ملاحظہ فرمائیں تو اس رائے پر نظرثانی کریں گے، نیز فارسی اساتذہ کے کلام سے بطور تمثیل اشعار بھی ان کے سامنے آجائیں گے وہ اس طرح کلامِ اساتذہ پر غالب کی جامع رائے بھی معلوم ہو جائے گی۔ یہ تمام باتیں کلامِ اساتذہ کا مطالعہ کیے بغیر ناممکن تھیں۔ عربی دانی کا غالب نے کبھی دعویٰ نہیں کیا بلکہ صاف لکھا ہے کہ میں نے شرح مأتہ عامل تک عربی پڑھی ہے۔ مولانا نے جو کچھ لکھا ہے، وہ اس بات کی دلیل ہے کہ شاید مولانا نے غالب کے متعلق کوئی مستند کتاب نہیں دیکھی اور نہ غالب کے خطوط اور "پنج آہنگ" ہی ملاحظہ فرمائی۔

مولانا نے غالب اور قتیل کے متعلق بہت ہی غلط بات لکھ دی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا کو یہ علم نہیں کہ "برہانِ قاطع" کون سی کتاب ہے، اس کا مصنف کون ہے اور کس بحث پر ہے۔ اور یہ سب غلطیاں اس وجہ سے سرزد ہوئیں کہ مولانا نے غالباً سنی سنائی بات پر اکتفا کیا۔ اگر وہ کسی کتاب کو دیکھنے کی زحمت گوارا فرماتے تو اس غلطی کے مرتکب نہ ہوتے۔ مولانا، غالب اور قتیل کو ہم عہد سمجھتے ہیں اور "برہانِ قاطع" کو قتیل کی تصنیف اور اس کے مباحث، غالب پر اعتراضات خیال فرماتے ہیں۔ میرے خیال میں دنیائے علم وادب میں اس سے بڑھ کر غیر محتاط بات آج تک نہیں کہی گئی ہوگی۔ قتیل، سید انشاء اللہ خاں انشا کے ہم عصر ہیں۔ دہلوی تھے مگر عمر لکھنؤ میں بسر کی اور وہیں مدفن ہے۔ غالب کے سفرِ کلکتہ سے پہلے ۱۸۲۳ء میں انتقال ہو چکا تھا۔ "برہانِ قاطع" محمد حسین دکنی کی تصنیف ہے اور لغت کی مستند کتابوں میں شمار ہوتی ہے، اہلِ ایران تک اس کا حوالہ دیتے ہیں۔ آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ مولانا، غالب کی مخالفت کے جذبے میں اتنے محو ہوئے کہ انھوں نے یہ زحمت گوارا نہ فرمائی کہ قتیل، "برہانِ قاطع" اور اس کے موضوع و بحث کی تحقیق فرما لیتے۔ اس طرح انھوں نے مبتدیوں کو غلطی کا راستہ دکھایا۔

اب سوال یہ ہے کہ مولانا اس غلطی کا شکار کیوں ہوئے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب غالب

کلکتے گئے تھے تو اہلِ ایران میں ان کی عزت و توقیر دیکھ کر بعض حضرات نے رشک و حسد کیا اور غالب کے کلام پر اعتراض کر دیے۔ معترضین نے سند میں اجتہادِ قتیل کو پیش کیا اور غالب کے متعلقین نے کلامِ اہلِ زبان کو۔ غالب نے کہا کہ میں قتیل کو سند نہیں مانتا۔ بعض حضرات نے اس ہنگامے کو "معرکۂ قتیل و غالب" عنوان دیا ہے۔ جس سے مولانا کو سہواً یہ خیال ہو گیا کہ قتیل نے غالب پر اعتراضات کیے ہیں اور اس کی لغوی و لسانی خامیاں بیان کی ہیں۔ کتاب کے متعلق بھی انھوں نے اسی طرح قیاساً لکھ دیا، کیونکہ غالب نے "برہانِ قاطع" کی خامیاں اپنی تصنیف 'قاطعِ برہان' میں بیان کی ہیں اس لیے مولانا نے "برہانِ قاطع" کو قتیل کی طرف سے منسوب کر دیا۔ مولانا کی یہ غلطی ایسی ہے کہ جس کے جواز میں کوئی بات کہنا گویا ایک غلطی کے چھپانے کے لیے سو غلطیاں کرنے کے مترادف ہوگا۔ حقیقتاً ہمیں افسوس ہے کہ ہمارے محشی تک اس قسم کی غلطیوں کا ارتکاب کرتے ہیں کہ جن کے ارتکاب کی توقع ایک مبتدی سے بھی نہیں کی جا سکتی۔ آخر میں غالب کی بعض ایسی غلطیاں جن تک قتیل کے ذہن کی رسائی نہ ہو سکی، لکھ کر اس باب میں اپنی "واقفیت" کا مزید ثبوت بہم پہنچا دیا۔

مولانا، قاری کو اس بیان میں یہ باور کرانے کے بعد کہ غالب سے بیشتر غلطیاں سرزد ہوئی ہیں، لغوی بھی اور لسانی بھی، اردو کو تو خیر چھوڑیے، فارسی جس پر غالب کو ناز تھا، اس میں بھی مولانا کو ایسی غلطیاں مل گئیں جو ان کے خیال کے مطابق قتیل کو بھی نظر نہ آئیں۔ چنانچہ انھیں غالب کے ایک شعر میں ایسی غلطی نظر آئی کہ جس کی بنا پر اس شعر کو غالب سے منسوب کرتے ہوئے بھی وہ شرم محسوس کرتے ہیں۔ شعر ہے:

زلکنت ہی تپد نبضِ رگِ لعلِ گہربارش
شہیدِ انتظارِ جلوۂ خویش ست گفتارش

اس شعر کے متعلق مولانا تبصرہ فرماتے ہیں:

"تحسینِ لکنت کے سلسلے میں اس سے زیادہ بلند و پاکیزہ تخیل مشکل ہی سے کوئی دوسرا پیش کیا جا سکتا ہے جو سانچے میں ڈھلا ہوا نظر آتا ہے، خاص کر دوسرا

مصرع کے بلحاظ تعبیر یقیناً اعجاز و الہام کا مرتبہ رکھتا ہے لیکن پہلے مصرع کا وزن پورا کرنے کے لیے وہ ایسی فاش لغوی غلطی میں مبتلا ہو گیا کہ حیرت ہوتی ہے۔ اس مصرع میں جو تصور پیش کیا گیا ہے، اس کا تعلق ہونٹوں کی صرف اس جنبش سے ہے جو بار بار ان میں پیدا ہوتی ہے اور اسی بات کو اس نے تپش نبض سے تعبیر کیا ہے لیکن چونکہ محض نبض کے لفظ سے مصرع پورا نہیں ہوتا، اس لیے اس نے لفظ 'رگ' کا بھی اضافہ کر دیا جو قطعاً غیر ضروری و بے معنی سی بات ہے۔ غالب کو سمجھنا چاہیے کہ عربی میں 'نبض' کہتے ہیں رگ جہندہ کو اس لیے اس کے بعد 'رگ' کا استعمال درست نہیں یا اگر اس کو 'رگ' استعمال کرنا تھا تو پھر 'می تپد' کے بعد لفظ 'نبض' نہ لانا چاہیے تھا۔ علاوہ اس کے یوں بھی لب میں کوئی رگ جہندہ ایسی نہیں پائی جاتی جس کا تعلق لبوں کی جنبش و حرکت سے ہو، اس لیے اگر وہ تمام باتوں کو سامنے رکھتا اور مزید فکر سے کام لیتا تو یہ تمام نقص اس طرح آسانی سے دور ہو سکتے تھے کہ پہلا مصرع وہ یوں نظم کرتا: 'ز لکنت می تپد بیم لب لعل گہر بارش' یا اس طرح: 'ز لکنت می تپد نبض لب لعل گہر بارش'۔ پہلی صورت میرے نزدیک زیادہ موزوں ہے کیونکہ اس میں لفظ 'بیم' سے حسنِ تخیل میں زیادہ اضافہ ہو جاتا ہے"۔

مولانا کی تحسین اور گرفت دونوں لائقِ تحسین ہیں۔ مولانا کے بیان سے غالب کی ایسی غلطی معلوم ہوئی جو غالب کی عدمِ واقفیت پر دلالت کرتی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ کیا واقعی غالب نے غلطی کی ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ مولانا خود غلطی کا شکار ہو گئے ہوں؟ راقم کا خیال ہے کہ شعر کے تخلیقی ماحول تک مولانا کی رسائی نہ ہو سکی اس لیے بے چارے غالب کو مورد الزام قرار دے دیا۔ غالب نے اس شعر میں بڑا لطیف پہلو پیش کیا تھا، یعنی لکنت کی وجہ سے محبوب کے لبوں کی رگ نبض بن گئی ہے اور وہ نبض دھڑک رہی ہے۔ "رگ" میں اضافت تشبیہی ہے یعنی رگ جو نبض کی مانند ہے تعجب ہے کہ مولانا اتنی عام بات تک نہ پہنچ سکے۔ غالب نے تو خیر فارسی میں "رگ" کو نبض لکھا

ہے۔ مولانا کو شاید معلوم نہیں کہ استاد ذوق نے بھی "رگ" کو نبض ہی طرح نظم کیا ہے:

رکھتی سرعت ہے تپ لرزۂ ہیبت سے ترے
نبض محموم کے مانند جبل میں رگ سنگ

نوازش ہائے بے جا دیکھتا ہوں
شکایت ہائے رنگیں کا گلا کیا؟

میرا خیال ہے کہ مولانا اس شعر میں "نوازش و شکایت" کی نسبت کی تعیین میں الجھ گئے اور اسی بنا پر انہیں "شکایت ہائے رنگیں" پر اعتراض ہے کہ شکایت کون کر رہا ہے اور شکایت کو رنگین کہنا مناسب نہیں۔ مولانا غور فرمائیں کہ شعر میں ایک لطیف ابہام ہے، اسی ابہام کی وجہ سے شعر پہلو دار بن گیا ہے اور نسبت نوازش و شکایت کی تعیین میں شارحین الجھ گئے۔ اگر یہ حضرات ایک معاملۂ عام کو سامنے رکھتے تو بات بالکل واضح تھی۔ پہلے ایک کیفیت ملاحظہ فرمائیے:

کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے
جفائیں اپنی کر کے یاد شرما جائے ہے مجھ سے

اس میں محبوب کا نوازش پر مائل ہونا اور سابقہ جفاؤں پر شرمندہ ہونا بیان کیا گیا ہے۔ اسی طرح ایک کیفیت یہ ہوتی ہے کہ محبوب ناراض ہونے کے بعد نوازش پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ اس کیفیت کا مشاہدہ و تجربہ اکثر حضرات کو ہوا ہوگا، جب کوئی بزرگ ناراض ہو جائیں اور کچھ دن کے بعد ان کی محبت جوش مارے تو وہ بزرگ عنایت فرماتے ہیں اور کہتے ہیں کہ تم ایسے ہو، ویسے ہو یعنی عنایت کے ساتھ ساتھ خطائیں بھی گنواتے ہیں۔ ان کو معاف کر کے مرحمت خاص سے نوازتے ہیں۔ اب اگر ہم باشعور ہیں تو بزرگ کی مرتّب کردہ فرد جرم کا جواب اس عنایت غیر متوقع کے پیش نظر نہیں دیتے، احترام بھی مانع ہوتا ہے۔ یہ عام دنیوی معاملہ ہے، لیکن اگر یہی حالت کیفیت یا معاملہ عشق سے متعلق ہو تو اس کی صورت وہی ہوتی ہے جو غالب نے اس شعر میں پیش کی ہے۔ شعر کا مفہوم سمجھنے سے پہلے "بے جا" اور "رنگین" کے معنی کی تعیین ضروری ہے۔ "بے جا"

کے ایک عام معنی "بے موقع" بھی ہیں۔ اسی کے پیش نظر "غیر متوقع" معنی بھی متعین ہو سکتے ہیں اور یہاں یہی معنی مقصود ہیں۔ "رنگین" یہاں بمعنی دلچسپ اور پُر لطف ہے۔ اب شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ محبوب ہم پر غیر متوقع طور پر مہربان ہو گیا ہے، مگر ساتھ ہی اس نے شکایتوں کا دفتر بھی کھول دیا ہے۔ شکایتوں کو رنگین دو وجہ سے کہا گیا ہے، ایک تو محبوب کی زبانی یہ شکایتیں رنگین ہوئی ہیں کیونکہ محبوب کی ہر بات دلچسپ اور پُر لطف ہوتی ہے حتیٰ کہ:

کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
گالیاں کھا کے بد مزا نہ ہوا

عاشق کو تو محبوب کی زبانی یہ شکایتیں بڑی پُر لطف معلوم ہو رہی ہوں گی۔ دوسرے یہ کہ محبوب جو شکایتیں کر رہا ہے، وہ بالکل بے بنیاد ہیں اور وہ بے اصل ہونے کی وجہ سے بھی دلچسپ ہیں۔ تیسرا دلچسپی کا ایک پہلو یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اغیار نے اچھی غلط فہمی میں مبتلا کیا ہے۔ شکایتوں کی رنگینیوں کا لطف وہی حضرات محسوس کر سکتے ہیں جو ان معاملات سے دوچار ہوئے ہیں۔ عاشق ان رنگین اور پُر لطف شکایتوں کا یہ گلہ کرنا نہیں چاہتا کہ یہ شکایتیں بے بنیاد اور سراسر الزام ہیں اور اغیار کے افترا پرتی ہیں، تمہیں خود غور و فکر سے کام لینا تھا اور اغیار کے بہکاے میں نہیں آنا چاہیے تھا۔ وہ اس گلے کو نظر انداز کرتا ہے، نوازش غیر متوقع کی وجہ سے۔ میرے خیال میں اب یہ الجھاو دور ہو جانا چاہیے۔

دماغ عطر پیراہن نہیں ہے
غم آوارگی ہاے صبا کیا؟

اس شعر میں مولانا لفظ "دماغ" کے صحیح معنی متعین کرنے کے باوجود مفہوم میں الجھ گئے ہیں "دماغ عطر پیراہن" کے معنی "خوشبوے پیراہن کی خواہش یا برداشت" لکھے ہیں، لیکن انھوں نے "برداشت" کو منطبق فرمایا اور خواہش کو ترک کر دیا حالانکہ شعر اسی معنی کا متقاضی ہے۔ "صبا کی آوارگی" میں بھی اسی لیے الجھ گئے۔ "آوارگی" کے معنی جہاں اِدھر اُدھر بے مقصد پھرنا ہیں، وہاں "بے سرو سامانی" بھی ہیں اور یہاں دونوں منطبق ہو سکتے ہیں۔ مولانا نے شعر کا یہ مفہوم متعین

فرمایا ہے:

"اگر صبا پیراہنِ محبوب کی خوشبو مجھ تک نہیں لاتی تو میں کیوں اس کا غم کروں جبکہ میں خود اس خوشبو کی تاب نہیں لا سکتا"۔

شعر سے تو یہ مفہوم پیدا نہیں ہے البتہ شاعر نے اس شعر میں ایک بہت ہی لطیف خیال پیش کیا ہے جو تھوڑے سے تامل کے بعد ذہن میں ابھرتا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ ہمیں بوے پیراہنِ محبوب کی خواہش نہیں ہے۔ اگر صبا پیراہن کی خوشبو لا رہی ہے تو ہمیں کیا پروا۔ شاعر نے "ہمیں بوے پیراہنِ محبوب کی خواہش نہیں ہے" کہہ کر در پردہ اپنی اس تمنا کا اظہار کیا ہے کہ ہمیں محبوب کی تمنا ہے، وہ آئے تو ایک بات بھی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ ہمیں بوے پیراہنِ محبوب آنے کا کیا غم، تو بھی درست ہے بلکہ زیادہ مناسب کہ غم نہ ہونے کے جواز کا پہلو واضح ہے۔ اگر اس شعر پر اس انداز سے سوچا جائے تو بہتر ہے:

نہ گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

مولانا اس شعر میں دو نقص قرار دیتے ہیں۔ ایک لفظی، دوسرا معنوی۔ لفظی نقص میں وہ "گلِ نغمہ" کی ترکیب کو درست نہیں سمجھتے۔ ان کا خیال ہے کہ غالب نے یہ ترکیب "گل بانگ" پر قیاس کر کے وضع کی ہے۔ یہ نہ فارسی شعرا نے استعمال کی ہے اور نہ فارسی اہلِ لغت نے لکھی ہے۔ "گل بانگ" کے اصل معنی مولانا "تیر کی آواز اور قمار بازوں کی صداے بلند" بتاتے ہیں اور اضافی معنی مطلق آواز قرار دیتے ہیں۔ "گل" موسیقی کی اصطلاح میں ایک لحن کا نام بھی بتاتے ہیں۔

فارسی میں "گل" کے متعدد معنی ہیں: باعثِ رونق چیز، خوب، خوش، نتیجہ، اثر، انگارا، شعلہ امام۔ "گل بانگ" میں "گل" بمعنی "خوش" ہے یعنی خوش آواز۔ "گل بانگ" کے وہ معنی جو مولانا نے لکھے ہیں، مجھے کسی حوالے سے نہیں مل سکے البتہ بلبل کی آواز، قلندروں کی صدا، خوشی کی تقریب کا شور و غل، آوازِ مژدہ معانی عام ہیں۔ بمعنی آوازِ مژدہ غالب کے اس شعر میں ہے:

ہوں ترے وعدہ نہ کرنے پر بھی راضی کہ کبھی
گوش منت کشِ گل بانگِ تسلی نہ ہوا

. اردو میں مذکورہ معنی کے علاوہ نعرۂ جنگ بھی ہیں۔ غالباً مولانا کی نظر سے کہیں "گل بانگِ تیز" اور "گل بانگِ قمار بازاں" کی ترکیب گزری ہوگی، وہی شرح لکھتے وقت ان کے ذہن میں رہ گئی اور مولانا اس کے اصل معنی لکھ گئے۔ "گل" کے معنی رونق بالخصوص بزم، مجلس، محفل کے ساتھ آتے ہیں۔ مثلاً:

اے گلِ بزمِ کائنات بسیط
سازِ ہستی نوا گرفت ز تو

گل افشاں = خوش بیاں و گل افشانی = خوش بیانی، عمدہ بیانی و گل بدن = خوب صورت، حسین و گل گفتن = عمدہ بات کہنا و گل نفسی = خوشبو، خوش کلامی فارسی میں ہیں۔ ان میں سے بعض اردو میں بھی انہی معنی میں مستعمل ہیں اور مطلق آواز کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ لحن کا نام "گل" نہیں ہے، "گلزار" ہے۔ غرض غالب کے اس شعر میں "گل" کے معنی عمدگی، خوبی، رونق اثر ہیں۔ "گلِ نغمہ" سے نغمے کی خوبی، عمدگی، اثر، شان، اٹھان معنی لیے جاسکتے ہیں۔ اردو میں "منہ سے پھول جھڑنا" محاورے کی طرف مولانا کا ذہن منتقل ہونا چاہیے تھا۔ بات کرنے میں پھول جھڑ سکتے ہیں تو نغمے میں گل کا تصور کیوں نہیں ہوسکتا؟ اس میں تو بدرجۂ اولیٰ یہ کیفیت ہوسکتی ہے۔ دوسرا معنوی نقص مولانا یہ بتاتے ہیں کہ "شکست" کی آواز کے پیشِ نظر مصرعِ اول میں "گلِ نغمہ" بے معنی ہے اور "پردۂ ساز" بھی بے محل ہے، کیونکہ پردۂ ساز اپنی جگہ خاموش و ساکت ہوتا ہے اس لیے مولانا مصرعِ اول "نہ دمِ نغمہ ہوں، نہ شیونِ ساز" تجویز فرماتے ہیں۔

"گلِ نغمہ" کے متعلق آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ مولانا نے "گل" کے معنی تلاش نہیں کیے، بس ان کے ذہن میں ایک معنی "پھول" اور دوسرے "لحن" تھے۔ اگر کسی مستند لغت کی طرف رجوع کیا جاتا تو الجھن نہ ہوتی۔ اسی طرح "پردۂ ساز" کی ترکیب پر بھی الجھے ہیں۔ "پردہ" کے ایک ہی معنی "حجاب" ان کے ذہن میں رہے اور "ساز" کے ساتھ بھی مولانا غالباً ہارمونیم وغیرہ کی دھونکنی کو پردہ سمجھے ہیں، حالانکہ پردہ ہر ساز میں ہوتا ہے۔ یعنی وہ بند جو مقاماتِ موسیقی (سُر) کے لیے ساز میں مقرر ہوتے ہیں، انہی کو "پردہ" کہا جاتا ہے، اسی مناسبت سے مطلق سُر، آہنگ، راگ اور

الاپ کے معنی میں بھی مستعمل ہے جیسے پردۂ عراق وغیرہ۔ بدر چاچ کے قصیدے کے یہ شعر قابل غور ہیں:

آخر شب رو حسینی ساز صبح دم پردۂ رہاوی گیر
پر زدہ بہ نیزہ چوں بوسد پردۂ راست گیر بے تاخیر
وسع از پردۂ صفاہاں ساز چوں شہاب افگنند آتش تیر

اب علم موسیقی میں "پردہ" کسے کہتے ہیں، یہ رسالہ 'صوت الناقوس' مطبوعہ نول کشور کان پور ص ۵ کی اس عبارت سے ظاہر ہے:

"بعد ظہور دوازدہ مقامات اہل ایں صناعت چندہ پردہ از یں اصول استخراج کردہ اند واز یں مستخرج بعض موسوم باوازہ و بعض موسوم بہ شعبہ گردیدہ و آوازہ از ترکیب دو مقام پیدا گردد واین را آہنگ ہم نامند"۔

اسی پردے کو جب ساز میں منتقل کیا تو ساز میں اس جگہ کا نام ہوا جہاں کوئی سُر پیدا کیا جاسکے۔ "ہماری موسیقی" مطبوعہ ادارۂ مطبوعات پاکستان میں جناب شاہد احمد دہلوی کے مضمون 'ہماری موسیقی کے ساز' کے یہ اقتباسات پردۂ ساز پر روشنی ڈالنے کے لیے کافی ہیں:

"ڈانڈ میں نپے ہوئے فاصلوں سے پیتل کی چوڑیاں سی پڑی ہوتی ہیں۔ یہ پردے ہوتے ہیں جو کھسکائے جاسکتے ہیں۔

سیدھے ہاتھ کی انگلی میں مضراب پہن کر (ستار کے) تاروں کو چھیڑا جاتا ہے اور بائیں ہاتھ کی دو انگلیوں کو بجنے والے تار پر رکھ کر پردوں پر کھسکایا جاتا ہے اور تار کو کھینچ کر ایک ہی پردے پر کئی کئی سُر نکالے جاتے ہیں۔ پردوں کا فاصلہ سُروں کے لحاظ سے مقرر کیا جاتا ہے۔

جس ساز میں پردے نہ ہوں یا کم ہوں، اس کا بجانا مشکل ہوتا ہے کیونکہ سُر قائم کرنا اور رکھنا پردے پر آسان ہوتا ہے"۔ (ص ۹۹، ۱۰۰)

معلوم نہیں، مولانا نے "پردۂ ساز" کو اپنی جگہ بالکل خاموش و ساکت چیز ہے کس بنا پر کہہ

دیا۔ یوں تو ہر ساز، تاوقتیکہ بجایا نہ جائے، خاموش ہی ہوتا ہے۔ پردے کا بمعنی آواز، سُر استعمال عام ہے:

صوفیوں کو وجد میں لاتا ہے نغمہ ساز کا
شبہ ہو جاتا ہے پردے سے تری آواز کا

غالب نے بالکل بجا کہا ہے:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے، پردہ ہے ساز کا

اگر مولانا، غالب کا یہ مشہور شعر ذہن میں رکھتے تو انھیں اس سے بھی پردے کے معنی یاد رہتے۔ غالباً اب شعر کا یہ مفہوم بآسانی متعین کیا جاسکے گا کہ شاعر یہ کہتا ہے کہ میرے دل سے نکلنے والی آواز میں نہ نغمے کی خوبی یا اثر ہے اور نہ ساز کے سُروں کی آواز ہے بلکہ یہ آواز تو میرے دل کے ٹوٹنے کی آواز ہے۔ اس شعر میں جو حسرت و یاس و حوادث سے ٹکراؤ کی کیفیت ہے، وہ محتاج تشریح نہیں، صاحب ذوق و وجدان ہی اسے ادراک کر سکتے ہیں۔ دلِ شکستہ کی آواز کے متعلق یہ شعر بھی قابل لحاظ ہے:

عام گوش بہ دل رہ! یہ ساز ہے ایسا
جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

مولانا کی تجویز "دمِ نغمہ" اور "شیونِ ساز" پر بھی وہی اعتراضات وارد ہو سکتے ہیں جو مولانا نے "گلِ نغمہ" اور "پردۂ ساز" پر کیے ہیں بلکہ مولانا کی ترمیم زیادہ محلِ نظر ہے کیونکہ "دمِ نغمہ" کوئی ترکیب نہیں۔ "دم" کے معنی سانس ہیں۔ "نغمے کا سانس" بالکل مہمل بات ہے، اسی طرح "شیونِ ساز" بھی بے محل ہے۔ "شیون" مخصوص آہنگ ہے اور اگر "فریاد" معنی لیے جائیں تو بھی غیر مفید۔ بقول غالب:

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے
نالہ پابندِ نے نہیں ہے

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دلِ ، بے مدعا نہ مانگ

مولانا کے نزدیک شعر کا انداز بیان الجھا ہوا ہے اور مطلب ''اگر تجھے دعا قبول ہونے کا یقین ہے تو دل بے مدعا کے سوا اور کچھ نہ مانگ'' شعر سے ظاہر نہیں، اس لیے مولانا مصرع ثانی میں ترمیم فرماتے ہیں: ''یعنی کچھ اور جز دلِ بے مدعا نہ مانگ''۔

مولانا نے غالب کے ایک انداز کو بالکل ملحوظ نہیں رکھا۔ غالب نے ایک خط میں خود لکھا ہے کہ میرے بعض اشعار میں جملے کے جملے مقدر پاؤ گے۔ اس شعر میں بھی یہی بات ہے کہ جملہ مقدر ہے جس کی طرف لفظ 'یعنی' اشارہ کر رہا ہے۔ مولانا ''یعنی'' کے استعمال کو سامنے رکھتے تو گتھی سلجھ جاتی، یعنی کلمۂ توضیح ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ بیانِ مسبوق کی وضاحت اس کلمے کے بعد والے جملے سے کی جاتی ہے۔ شعر کا مطلب یہ ہے کہ شاعر اپنے مخاطب سے کہتا ہے کہ اگر تجھے دعا قبول ہونے کا یقین ہے تو کوئی دعا نہ مانگ، یعنی (کوئی دعا نہ مانگنے سے ہماری مراد یہ ہے کہ تو دنیا کے مال و دولت میں سے کوئی چیز نہ مانگ بلکہ) ایک دلِ بے مدعا کے سوا اور کچھ نہ مانگ۔ مولانا نے جو ترمیم فرمائی ہے، اس میں بھی بلحاظِ مطلب وہی قباحت ہے۔ ''کچھ اور جز'' اور ''بغیر'' کا مفہوم ایک ہی ہے۔

ہم سے چھوٹا قمار خانۂ عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں؟

مولانا کو اس شعر میں 'گرہ' اور 'مال' کے الفاظ پر اعتراض ہے کہ گرہ کی موجودگی میں 'مال' سے مراد دل نہیں لے سکتے اور قمار خانۂ عشق میں مال درکار نہیں ہوتا۔ شعر رکیک ہے اور زبانِ بازاری سے متعلق ہے۔ اعتراض رد کرتے وقت مولانا سے عرض ہے کہ اس دور کے شعرا کا کلام بھی ملحوظ رکھیں۔ اس دور میں اس قسم کے خیالات عام تھے۔ ملاحظہ فرمایئے:

ذوق:

اس نے جب مال بہت دو بغل میں مارا
ہم نے دل اپنا اٹھا اپنی بغل میں مارا

ظفر:

کمر آتا نہیں بر میں، عزیزو! بے زر
مجھ میں مقدور نہیں، یہ تو ہے مقدور کی بات

داغ:

سوال وصل پر وہ چھین لیں گے
جو نقدی کیسۂ سائل میں ہوگی

غالب نے "گرہ میں مال ہونا" محاورہ نظم کیا ہے جس کے معنی پونجی پاس ہونا، سرمایہ دار ہونا ہیں۔ "گرہ" الگ نہیں جیسا کہ مولانا کے ذہن میں ہے، پھر یہ بھی سوچنا چاہیے کہ قمار خانۂ عشق میں کس قسم کے مال و متاع کی ضرورت ہوتی ہے۔ عشق میں متاع "دل و جان" کو کہتے ہیں۔ بقول داغ:

بیچے دیتا ہے انھیں عشق متاع دل و جاں
ایک سرکار لٹی جاتی ہے سوغاتوں میں

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز
اے ترا ظلم سربسر انداز

مولانا دیگر شارحین کی جدتوں پر طنز کرتے ہوئے شعر کا مفہوم بیان کرتے اور اس میں یہ نقص قرار دیتے ہیں کہ "غمزہ" اور "انگیز" دونوں کے ایک معنی ہیں اور ان میں اس کے سوا کوئی فرق نہیں کہ انگیز اس غمزہ کو کہتے ہیں جو زیادہ ہیجان پیدا کرے۔ اس کے بعد مصرع اول میں ترمیم فرماتے ہیں: "اے ترا لطف یک قلم انگیز" تاکہ مصرع ثانی کے ستم کے بالمقابل لطف آجائے۔ تعجب ہے کہ مولانا نے "غمزہ" و "انگیز" کا فرق بیان کرنے کے باوجود صرف لفظی مناسبت کے پیشِ نظر معنوی بلاغت کا خون کر دیا۔ "غمزہ" سے "انگیز" بلند مرتبہ ہے۔ غالب نے یہ کہا ہے کہ تیرا "غمزہ" "انگیز" بن گیا ہے، یعنی تیری ادائیں اب پہلے سے زیادہ ہیجان پیدا کرنے لگی ہیں اور زیادہ موثر ہو گئی ہیں۔ یہ محبوب کی تعریف تھی مگر مولانا کی ترمیم سے بات بالکل بے معنی

ہو جاتی ہے، کیونکہ "لطف وکرم" ہیجان غم کی کمی کا باعث ہوتا ہے، افزونی کا نہیں، یعنی مولانا نے "لطف" "کو" "انگیز" کہتے وقت بلاغت کو ملحوظ خاطر نہیں رکھا۔

اہلِ تدبیر کی واماندگیاں

آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں

اس شعر میں مولانا لفظ 'بھی' کو زائد قرار دیتے ہیں، کیونکہ مولانا کے نزدیک شعر کا مفہوم یہ ہے کہ چھالوں پر مہندی آرام کے لیے باندھتے ہیں۔ میرے چارہ سازوں کی سعیِ بے جا دیکھو کہ جب میں نے چھالوں کی وجہ سے دشت پیمائی نہ چھوڑی تو یہ حنابندی مجھے کب روک سکتی ہے مولانا کا یہ مفہوم فضائے تخلیق سے متعلق ہوسکتا ہے، تخلیقی ماحول سے اس کا تعلق نہیں، اسی لیے انھیں "بھی" "زائد نظر آیا۔ غالب کا صاف مقصد یہ ہے کہ اہلِ تدبیر ایسے عاجز و درماندہ ہیں کہ اگر کسی رکاوٹ یا مشکل کے دور کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو وہ مزید رکاوٹ یا مشکل کا سبب بن جاتی ہے، مشکل دور ہونے کے بدلے مزید مشکلات میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس کو ایک تمثیل سے واضح کیا ہے کہ آبلے مانعِ رفتار یا دشت نوردی ہوتے ہیں۔ اہلِ تدبیر نے ان کے ازالے کا سامان بہم پہنچایا یعنی مہندی لگائی تا کہ آبلے اچھے ہو جائیں لیکن یہ حنابندی مزید رکاوٹ کا سبب بن گئی آبلوں کی موجودگی میں تو تھوڑا بہت چل پھر سکتے تھے، مہندی لگنے کے بعد اس کا بھی امکان جاتا رہا۔ "بھی" یہاں اس لیے ضروری ہے کہ ایک مشکل کے ازالے میں دوسری مشکل کا اضافہ ہوا ہے۔ آبلوں کی طرح مہندی بھی مانعِ رفتار ہے بلکہ حنابندی کی حالت میں بالکل ہی نہیں چل سکتے۔ مولانا دونوں رکاوٹوں کا مقابلہ کرتے اور شعر کے تخلیقی ماحول تک پہنچتے تو "بھی" زائد نہ معلوم ہوتا۔

وارستہ اس سے ہیں کہ محبت ہی کیوں نہ ہو

کیجے ہمارے ساتھ عداوت ہی کیوں نہ ہو

مولانا کو یہ اعتراض ہے کہ "وارستہ" محلِ نظر ہے، اس کے معنی "بے پروا" ہیں۔ شعر کا مفہوم اصرار کا متقاضی ہے، اس لیے مصرع یوں ہونا چاہیے: "اصرار یہ نہیں کہ الفت ہی کیوں نہ

ہو"۔ "کیجے ہمارے ساتھ" میں مولانا کو ذم کا پہلو نظر آیا ہے۔ شعر میں "وارستہ" کے معنی آزاد اور مرادی معنی 'بے نیاز' اور 'بے پروا' ہیں۔ مولانا یہاں بھی مقدرات کے قائل نظر نہیں آتے۔ "محبت ہی کیوں نہ ہو" کے مفہوم اور اس کی بلاغت یعنی استفہامِ اقراری تک ذہن منتقل ہونا چاہیے تھا ایسا نہ ہونے کی وجہ سے انھیں الجھن ہوئی۔ پہلے اسی مفہوم کے مطابق ایک اور شعر ملاحظہ فرمایئے:

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے

کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ اے محبوب! ہمیں تیرا تعلق چاہیے۔ ہم اس سے آزاد ہیں کہ اگر تیرا تعلق ہو تو وہ تعلق محبت ہی کا کیوں نہ ہو، یعنی وہ تعلق محبت ہی کا ہو بلکہ ہم یہ چاہتے ہیں کہ تو ہم سے تعلق رکھ خواہ وہ دشمنی ہی کیوں نہ ہو۔ صاف مفہوم یہ ہے کہ ہمارا جذبۂ عشق اس سے بے نیاز ہے کہ تجھ سے محبت ہی کا طالب رہے بلکہ خواہش یہ ہے کہ تمھارا تعلق صرف ہم سے رہے، خواہ یہ تعلق عداوت پر مبنی ہو۔ مولانا نے "کیجے ہمارے ساتھ" میں ذم کا پہلو قرار دیتے وقت مراتبِ عشق کو ملحوظ نہیں رکھا اور یہ یاد نہ رہا کہ یہ بات خود اپنے متعلق کہہ رہا ہے۔

ہے بزمِ بتاں میں سخن، آزردہ لبوں سے

تنگ آئے ہیں ہم ایسے خوشامد طلبوں سے

مولانا اس شعر کا مطلب یہ بتاتے ہیں: "بتوں کی اس مغرورانہ ادا سے کہ جب تک ان کی خوشامد نہ کی جائے بات ہی نہیں کرتے، ہم بہت تنگ آ گئے ہیں"۔ مگر شعر کے الفاظ یہ مفہوم متعین نہیں کرتے۔ مولانا نے مصرعِ اول کو بتوں سے متعلق قرار دے کر یہ مطلب پیدا کیا گویا فضائے تخلیق میں گشت لگاتے رہے، لیکن شعر کا تخلیقی ماحول یہ کہتا ہے کہ بزمِ بتاں میں عشاق کی قوتِ گویائی رعبِ حسن کے سبب سلب ہو جاتی ہے، گویا کلام کے لبوں سے آزردہ ہو جانے کی کیفیت طاری ہوتی ہے لیکن حسینوں کی فطرت ہے کہ وہ خوشامد چاہتے ہیں۔ عشاق ایک کشمکش میں مبتلا ہیں یعنی رعبِ حسن بولنے نہیں دیتا اور حسن خوشامد چاہتا ہے، اسی لیے عاشق تنگ ہے کہ کس طرح عہدہ برآ ہو۔

حالانکہ ہے یہ سیلیِ خارا سے لالہ رنگ
غافل کو میرے شیشے پہ مے کا گمان ہے

مولانا کا تمام تر اعتراض "سیلیِ خارا" پر ہے۔ "سیلی" کے معنی تھپڑ ہیں، اس لیے یہ ترکیب درست نہیں۔ "صدمہ سخارا" ان کے نزدیک زیادہ مناسب ہے۔ شیشہ پتھر سے ٹکرا کر ٹوٹ جاتا ہے، یہ بھی بے محل ہے۔ "سر" ہونا چاہیے کیونکہ پتھر سر پر مارا جاتا ہے۔ شیشے سے مراد دل لیں تب بھی درست نہیں کیونکہ پتھر دل پر نہیں مارا جاتا۔

ادب میں صرف لغوی معنی کو سامنے نہیں رکھنا چاہیے بلکہ مجازی معنی، تشبیہ و استعارہ کو بھی سامنے رکھنا چاہیے۔ "سیلیِ خارا" سے مصائب و مشکلات مراد ہیں۔ "سیلیِ خارا" میں اضافت استعارہ ہے اور بڑی خوبی کے ساتھ نظم ہوئی ہے۔ شیشے سے مراد دل ہے۔ مشکلات و مصائب نے ہمارے دل کو لالہ رنگ کر دیا ہے، غافل (محبوب اور رقیب دونوں مراد ہو سکتے ہیں) یہ سمجھ رہا ہے کہ یہ شراب کا رنگ ہے۔ مقصود یہ ہے کہ مصائب و آلام نے ہم پر ایسی کیفیت طاری کر رکھی ہے جیسی شراب سے ہوا کرتی ہے۔

ہے ہے! خدا نخواستہ وہ اور دشمنی
اے شوقِ منفعل! یہ تجھے کیا خیال ہے؟

مولانا نے اس شعر کا مطلب درست سمجھا ہے، لیکن ان کی ترمیم "اے شوق! منفعل ہو تجھے کیا خیال ہے؟" درست نہیں کیونکہ مصرعِ ثانی اس طرح پڑھا جائے:

اے شوق! منفعل! یہ تجھے کیا خیال ہے؟

اس صورت میں "ہو" کی ضرورت ہی نہیں۔ یعنی اے شوق! تو شرمندہ ہو، تو نے کیا سوچ لیا؟ محبوب اور تجھ سے دشمنی کرے! ایسا ہرگز نہیں۔

عشق مجھ کو نہیں، وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی

مولانا مصرعِ ثانی میں ردیف 'ہی سہی' کو زائد قرار دیتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ مولانا

مصرع میں صحیح مقدر جملہ تلاش نہ فرما سکے جیسا کہ پہلے مصرع میں انھوں نے تلاش کر لیا۔ مولانا کے نزدیک مطلب یہ ہے:

"غالب جب اپنے عشق کا اظہار کرتے ہیں تو معشوق بگڑ کر کہتا ہے کہ یہ عشق نہیں، وحشت ہے۔ غالب سن کر کہتے ہیں کہ چلو، عشق نہیں وحشت ہی سہی لیکن اس کا انکار تو نہ کرو کہ میری وحشت تمھاری شہرت کا سبب ہے"۔

عرض ہے کہ اصل مصرع اول تک تو مولانا کی رسائی ہے مگر مصرع ثانی سے پہلے مقدر جملہ اس طرح مرتب کیا جائے تو بہتر ہے: معشوق عاشق کا اقرار وحشت سن کر کہتا ہے کہ اس وحشت سے حاصل؟ عاشق کہتا ہے کہ میری وحشت سے اور کچھ نہیں تو تیری شہرت ہی سہی۔

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب!
چٹکنا غنچۂ دل کا صدائے خندۂ دل ہے

مولانا کو یہ مفہوم گل (یعنی محبوب) جس گلستاں میں جلوہ فرما ہوتا ہے وہاں دل کی کلی چٹکنے لگتی ہے، متعین فرمانے کے بعد اس شعر میں دو نقص نظر آئے ہیں: ایک تو "جلوہ فرمائی" کی ترکیب انھیں بھلی نہیں لگی، دوسرے مصرع ثانی میں دل کی تکرار بے "معنی سی بات ہے" بتاتے ہیں۔ ان کے نزدیک مصرع اول میں صرف غنچوں کے چٹکنے کا بیان ہوتا تاکہ شعر کا مفہوم یہ ہو جاتا:

"محبوب جس باغ میں پہنچ جاتا ہے، کلیاں چٹکنے لگتی ہیں اور ان کا یہ چٹکنا گویا صدائے خندۂ دل ہے"۔

اس لیے پہلے مصرع میں ترمیم فرمائی ہے: "وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرما ہو، وہاں، غالب!" مگر دوسرے مصرع کی تصحیح مولانا کے خیال میں کافی رد و بدل چاہتی ہے، اس لیے وہ ترمیم نہ کر سکے اس شعر پر زیادہ غور ہونا چاہیے تھا۔ تعجب ہے کہ مولانا "گل" سے تو مراد محبوب لے رہے ہیں مگر دیگر الفاظ کو لغوی معنی پہنا رہے ہیں، حالانکہ "گل" سے مراد محبوب ہے تو "گلستاں" سے مراد سینۂ عاشق ہے جس کا ثبوت مصرع ثانی میں "دل" سے ملتا ہے۔ شاعر کا مطلب یہ ہے کہ محبوب جس عاشق کے سینے میں جلوہ فرمائی کرتا ہے، وہاں دل کا غنچہ چٹکتا ہے۔ اس کا چٹکنا دل کا کھلنا ہے

جو دلیل شادی و انبساط ہے۔ مولانا نے غنچہ چٹکنے اور کھلنے کے فرق کو بھی نظر انداز کر دیا۔ غنچہ چٹکتا ہے تو اس کا ذرا سا منہ کھلتا ہے، پھول بننے تک اور کئی منزلیں آتی ہیں۔ شاعر کا مقصد یہ ہے کہ غنچہ چٹکتے ہی پھول بن جاتا ہے۔ دیگر منازل، جو بتدریج طے ہوتی ہیں، وہ یک دم طے کر لیتا ہے اسی مشاہدے سے وہ فائدہ اٹھا کر اس کیفیت کو دل پر منطبق کرتا ہے کہ جلوۂ محبوب سے دل "ایک دم کھل جاتا ہے"۔ مولانا اگر اس حد تک غور فرماتے تو اس ترمیم کی ضرورت ہی محسوس نہ کرتے۔

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے
جاں کالبد صورت دیوار میں آوے

مولانا کو لفظ "کالبد" پر اعتراض ہے کہ اس کے معنی، قالب، ڈھانچا، سانچا ہیں اور یہ سب ایک ہی چیزیں ہیں جن میں جسمیت کا تصور ضروری ہے اس لیے "صورت" کا استعمال بے محل ہے۔ "کالبد دیوار" کافی تھا اور اگر "صورت" سے نقوش مراد لیں، حالانکہ یہ کہنا غلط ہوگا، تو پھر "کالبد" بے کار ہو جاتا ہے کیونکہ نقوش و تصاویر میں کوئی کالبد نہیں ہوتا۔ "صورت" سے پتھر کے مجسمے مراد ہوں (جو بالکل دور از قیاس ہے) تو کالبد کا استعمال صحیح ہو سکتا ہے۔

مولانا کے اعتراض کی نوعیت، بہت ہی کمزور ہے، کیونکہ "کالبد" کے معنی جسم اور بدن بھی ہیں اور "صورت" کے معنی بعض جگہ پتھر کا مجسمہ یا بت بھی لیے جاتے ہیں۔ مثلاً رعد کا شعر ہے:

ٹوٹے بت، مسجد بنی، مسمار بت خانہ ہوا
جب تو اک صورت بھی تھی، اب صاف ویرانہ ہوا

یہاں "صورت" سے مراد بت ہیں، لیکن اس شعر میں کیونکہ پتھر کا مجسمہ مراد لینے کا کوئی قرینہ نہیں اس لیے ہم تصویر ہی مراد لیتے ہیں۔ اب مسئلہ یہ رہ جاتا ہے کہ تصویر میں وہ جسم نہیں پایا جاتا جو فلسفے اور سائنس کی اصطلاح میں مراد لیا جاتا ہے یعنی وہ شے جو ابعاد ثلاثہ (طول، عرض، عمق) رکھتی ہو لیکن عرف عام میں تصویر جسم سے مبرا نہیں ہوتی کیونکہ اس میں ابعاد ثلاثہ کا تصور خطوط کے ذریعے واضح کیا جاتا ہے۔ غالب کا یہ کہنا ہے کہ محبوب بصد ناز و انداز جس بزم میں محو گفتگو ہو، وہاں کی دیواروں کی تصاویر کے جسم میں جان پڑ جائے۔ خدا معلوم، "کالبد دیوار" سے مولانا کا بیان کردہ

مفہوم کیسے پیدا ہوتا ہے۔ ان کے حقیقی معنی کے پیشِ نظر تو "کالبدِ دیوار" کے معنی دیوار کا قالب ڈھانچا، سانچا ہی ہوں گے جس کا جان سے کوئی واسطہ نہیں۔ اگر دیوار میں جان پڑ جائے تو اس کی کیا شکل ہو گی؟ مولانا نے اس قباحت کو نظر انداز کر دیا۔ اسی مشکل کے لیے غالب نے نقشِ صورت استعمال کیا ہے۔

دوستی کا پردہ ہے بے گانگی
منہ چھپانا ہم سے چھوڑا چاہیے

بعض شارحین نے اس کا مطلب یہ بیان کیا ہے کہ محبوب کی ادا سے بے گانگی رازِ محبت فاش کرتی ہے۔ اگر وہ غیروں کی طرح مجھ سے بھی برملا ملے تو کسی کو محبت کا علم نہ ہو۔ مولانا اسی مطلب کو تسلیم کرتے ہیں لیکن ان کا کہنا ہے کہ شعر سے یہ مطلب واضح نہیں، کیونکہ غالب نے بے گانگی کو دوستی کا پردہ (یعنی دوستی کا چھپانے والا) کہا ہے جو مقصود کے منافی ہے۔ اگر بے گانگی کو راز ظاہر کرنے والا بتایا جاتا تو بات درست ہوتی۔

مولانا اور دیگر شارحین اس شعر میں اس لیے الجھے ہیں کہ انھوں نے یہاں بھی "پردہ" کے معنی حجاب لیے۔ وہ اگر "پردہ" کے استعمالات اور معنی پر نظر رکھتے تو یہ الجھن پیدا نہ ہوتی۔ عام استعمال ہے۔ غالب کے اس شعر میں "پردہ ہے" محاورے کے طور پر استعمال ہوا ہے جس کے معنی رکاوٹ، ممانعت لیے جاتے ہیں۔ "بے گانگی دوستی کا پردہ ہے" کا مطلب ہوگا کہ بے گانگی دوستی میں مانع ہے، اس کی وجہ سے دوستی میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ بے گانگی کیا ہے؟ محبوب کا منہ چھپانا۔ پس غالب کہتا ہے کہ اے محبوب! تم مجھ سے منہ چھپانا چھوڑ دو۔ منہ بے گانوں سے چھپایا کرتے ہیں اور غیروں سے ہی پردہ کیا جاتا ہے، دوستوں سے نہیں۔ منہ چھپانا چھوڑ دو تو بے گانگی جاتی رہے گی اور دوستی میں کوئی رکاوٹ باقی نہ رہے گی۔ یہ سیدھا سا مطلب معلوم نہیں کیوں مدِ نظر نہیں رہتا۔ اسی مفہوم کو اس شعر میں ادا کیا ہے:

در پردہ انھیں غیر سے ہے ربطِ نہانی
ظاہر کا یہ پردہ ہے کہ پردہ نہیں کرتے

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

مولانا کے نزدیک شعر کا مفہوم تو واضح ہے مگر انھیں "تماشا کہیں جسے" پر اعتراض ہے، کیونکہ انھیں فارسی میں 'تماشا' کے دو معنی ملے ہیں: نظارہ اور ہنگامہ اور یہاں یہ دونوں منطبق نہیں ہوتے۔ "آئینہ کیوں نہ دوں" کا مفہوم بھی واضح نہیں۔ موجودہ صورت میں مصرع اول ان کے نزدیک مبہم ہے۔ ترمیم فرماتے ہیں کہ "تو تماشا کرے جسے" ہوتا تو بہتر تھا، کوئی نقص نہ رہتا۔

مولانا نے زیادہ غور نہ فرمایا ورنہ وہ "تماشا" میں نہ الجھتے۔ معمولی سے معمولی فارسی لغت میں بھی "تماشا" کے پانچ معنی مل جاتے ہیں: سیر کرنا، شوق و حیرت سے دیکھنا، وہ شے جسے شوق و حیرت سے دیکھیں، دیکھنا، ہنگامہ، اور اردو کے معمولی سے معمولی لغت میں اس کے چودہ معنی دیے ہیں۔ اس شعر میں "تماشا" عجیب و غریب شے، دلچسپ امر، پُر شوق و حیرت کام، پُر لطف بات کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ صاحبانِ لغت نے بھی یہ معنی لکھے ہیں۔ اشعار ذیل میں "تماشا" کے معنی پر بھی غور فرمایئے:

مومن:

غیر کو دکھاتا ہوں چاکِ دل، تماشا ہو
گر وہ روزنِ در سے آن کر ذرا دیکھیں

کیا تماشا ہے! جو نہ دیکھے تھے
وہ تماشے دکھائے لوگوں نے

کیا تماشا تھا جھپکنا آنکھ کا بار بار
آئینے کو ہاتھ سے اس نے نہ چھوڑا دیکھ کر

ذوق:

سبزۂ روشن پہ عیاں ہیں جو عرق کے قطرے
کیا تماشا ہے کہ دن کو ہوئے اختر پیدا

مندرجہ بالا اشعار میں "تماشا" کے وہی معنی ہیں جو غالب کے زیر بحث شعر میں ہیں۔ رہی فاعل کی بات تو اس کا جواب یہ ہے کہ مصرع ثانی میں "تجھ سا کہیں جسے" کا جو فاعل ہے وہی "تماشا کہیں جسے" کا فاعل ہے خواہ شاعر ہو یا لوگ، اور "آئینہ کیوں نہ دوں" کا مفہوم واضح ہے یعنی محبوب۔

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

اس شعر پر تفصیلی بحث ہم نے "قفس رنگ" مطبوعہ ماہ نو بابت نومبر ۱۹۶۳ء میں کی ہے، اس میں مولانا کے مطلب پر بھی بحث کی گئی ہے، شعر میں جو الجھن ہے اس کو بھی دور کیا گیا ہے۔ اسے ملاحظہ فرمایا جا سکتا ہے۔

مولانا کے اسی مضمون پر جناب غلام ربانی عزیز نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے اور ان کا جواب نیاز صاحب نے دیا ہے جو "نگار" بابت اکتوبر ۱۹۶۳ء میں باب المراسلہ والمناظرہ کے ماتحت شائع ہوا ہے۔ عزیز صاحب نے تفصیلی گفتگو نہیں کی تھی۔ مولانا نیاز نے جوابات میں وہی امور برقرار رکھے ہیں جو زیر بحث مضمون میں تھے اس لیے اعادہ و تکرار سے کوئی فائدہ نہیں، البتہ انھوں نے اپنے جواب کے آغاز میں چند اصولی باتیں فرمائی ہیں، ان پر نظر ڈالنی ضروری معلوم ہوتی ہے۔ مولانا نے اس سلسلے میں یہ تین باتیں بیان فرمائی ہیں:

> "سب سے پہلے دیکھنے کی بات یہ ہے کہ شاعر کا اصل خیال کیا ہے، یعنی وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔ اس کے بعد یہ غور کرنا چاہیے کہ شاعر نے جن الفاظ اور جس اسلوب سے اپنا خیال ظاہر کرنا چاہا ہے، وہ اپنی جگہ موزوں و درست ہے یا نہیں۔ تیسری بات یہ کہ کیا اس سے بہتر طریق اظہار کی کوئی اور صورت ہو سکتی ہے یا نہیں"۔

ہمیں ان امور سے اختلاف نہیں لیکن چند شرائط کا لحاظ ضروری ہے۔ شاعر کا اصل خیال معلوم کرنے کے لیے الفاظ کے لغوی معنی کا علم، روایت سے واقفیت ہونی ضروری ہے، کیونکہ الفاظ ترکیب پا کر دو حیثیتیں اختیار کر لیتے ہیں اسی وجہ سے تخلیقی ماحول اور فضائے تخلیق کی صورتیں وجود میں آتی ہیں۔ اکثر فضائے تخلیق میں گم رہتے ہیں، تخلیقی ماحول تک رسائی نہیں ہوتی۔ پس کوئی شخص

تاوقتیکہ علم مذوق وو جدان سے بہرہ مند نہ ہو شاعر کے اصل خیال کا علم دشوار ہوتا ہے۔ مولانا نے غالب کے اکثر اشعار کی فضائے تخلیق ہی کی سیر کی ہے، ضروری تھا کہ تخلیقی ماحول تک بھی پہنچا جاتا مولانا نے الفاظ و اسلوب وبیان کے سلسلے میں تقسیم ادوار کو بھی نظر انداز کر دیا ہے۔ میر یا غالب کے الفاظ و اسلوب کو جانچنے کے لیے انھی کے زمانے کا معیار پیش نظر رہنا چاہیے، آج کے معیار کے مطابق جانچنا قطعاً انصاف پرمبنی نہ ہوگا۔ مولانا نے اپنے اور غالب کے عہد میں کوئی تمیز قائم نہیں رکھی، ہم نے اسی لیے غالب کے ہم عصر شعرا کا کلام ثبوت میں پیش کیا ہے۔ تیسری صورت بہتر طریقۂ اظہار کی تلاش میں بھی شاعر کا عہد ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ مگر ہوا یہ ہے کہ مولانا نے جن اصولوں کو پیش فرمایا ہے، تنقید میں خود بھی ان کی خلاف ورزی فرمادی ہے۔ مجھے "نُحرو بینی مطالعہ" میں زبان وبیان کی بھی متعدد خامیاں دکھائی دیتی ہیں۔ چند باتوں کی طرف اشارہ کرتا ہوں جو شاید "غلبۂ جذبات" کے باعث مولانا کی نظر میں نہیں رہیں:

۱۔ "دماغ عطر پیراہن" کا مفہوم ہوگا "خوشبوے پیراہن کی خوشبو یا برداشت" اس جملے میں "خوشبو بمعنے پیراہن" کی ترکیب محلِ نظر ہے، کیونکہ "خوشبو" بمعنی بو فارسی میں نہیں ہے، اردو میں ہے اس لیے اس کو فارسی ترکیب میں مطلق "بو" کے معنی میں استعمال کرنا مناسب نہیں "بوے پیراہن" کافی تھا۔

۲۔ "ہر چند غالب نے ان اعتراض کو رد کرنے کی بڑی کوشش کی"۔ اس جملے میں "ان" جمع ہے، مشار الیہ بھی جمع ہونا چاہیے یعنی اعتراض کی جگہ اعتراضات ہوتا۔

۳۔ "ہر چند غالب کے زمانے تک اس قسم کے مناظر کا ذکر تغزل پر رائج تھا"۔ یہاں میری دانست میں "پر" کی جگہ "میں" ہونا چاہیے تھا۔

۴۔ "اس غزل کے دوسرے اشعار بھی فلسفیانہ رنگ کے ہیں اور معروف تغزلِ عاشقانہ سے خالی ہیں"۔ "تغزلِ عاشقانہ" میں سے صرف ایک بات پوری ہوسکتی تھی یا تو صرف تغزل کہتے یا صرف عاشقانہ۔ "تغزل" کے ساتھ عاشقانہ کے الحاق کی بابت میرا خیال ہے کہ یہ حشو قبیح ہے کیونکہ تغزل تو ہے ہی عاشقانہ واردات۔

(۱۹۶۵ء)

رنگِ شکستہ

ہر تخلیق کے دو رخ ہوتے ہیں، ایک ظاہری اور دوسرا باطنی۔ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ ظاہری روپ باطن پر اس طرح غالب آ جاتا ہے کہ اس کا ادراک بہت دشوار ہو جاتا ہے، گویا ہر فن پارے کا ایک تخلیقی ماحول ہوتا ہے۔ یعنی کسی کیفیت، جذبے، احساس، واقعے، منظر یا حادثے کے تاثر کی شدت کی بدولت قوتِ متخیلہ نے جو عالم پیدا کیا تھا، قاری، سامع یا ناظر کی رسائی اس تک اس لیے نہیں ہوتی کہ فن پارے کے ذرائع اظہار جس استعداد و وسعت و دقتِ نظر کے خواہاں ہوتے ہیں، وہ قاری، سامع یا ناظر میں مفقود ہوتی ہے اسی لیے وہ فن پارے کی فضائے تخلیق کی وادیوں میں سرگردانی کرتے رہتے ہیں۔ فضائے تخلیق یعنی فن پارے کے ذریعہ اظہار نے جو ظاہری مفہوم متعین کرنے کی فضا اپنی ترتیب و ترکیب سے پیدا کر لی ہے، وہ قاری، سامع یا ناظر کو اپنے میں الجھا لیتی ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ شعر فہمی کے اصول پر بھی نظر ڈالی جائے۔ شعر فہمی کے لیے عموماً یہ امور ضروری ہیں:

(۱) شاعر کی ذہنی افتاد، انداز فکر کا علم ہو۔

(۲) شاعر کی طرز ادا سے واقفیت ہو۔ یعنی ابلاغ و اظہار کے لیے وہ کیا کیا طریقے استعمال کرتا ہے۔

(۳) الفاظ کے لغوی معنی سے آگاہی، مرکبات کے مفہوم متعین کرنے کی صلاحیت ہو۔

(۴) شاعر کے دور کی روایات تہذیب و ادب سے بھی آگاہ ہو۔

(۵) ذوقِ سلیم و وجدانِ کامل کی رہنمائی بھی حاصل ہو۔

مذکورۂ بالا امور کے بغیر شعر فہمی کی دشوار منزل طے نہیں ہو سکتی اور اسی تفہیم پر فن کی خوبی، خیال کی

عمدگی کا انحصار ہے۔

شاعر جب شعر کہتا ہے تو اس کے پیشِ نظر جو کچھ بھی ہوتا ہے، وہ اس کو بیان کرنے میں محو ہو جاتا ہے۔ یہ شعر کا تخلیقی ماحول ہے۔ اس وقت پیشِ نظر امور کو شاعر چند الفاظ کے ذریعے قاری سامع یا ناظر تک پہنچا دیتا ہے۔ یہ ماننا پڑے گا کہ وہ جملہ امور کو بیان نہیں کرتا بلکہ چند اشارے ہوتے ہیں جن کی مدد سے قاری، سامع یا ناظر اپنی علمی استعداد اور فنی واقفیت کے مطابق پورے ماحول کو سمجھنے اور خیال میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ شعر مکمل ہونے کے بعد تخلیقی ماحول کی طرف رہ نمائی کرنے کے باوجود، الفاظ و تراکیب کی ترتیب سے اپنی ایک الگ فضا بھی بنا لیتا ہے۔ یہی فضائے تخلیق ہے جو شاعر کے پیشِ نظر نہیں تھی، اسی لیے شعر میں مختلف مطالب و معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ یہ اختلافِ معنی کبھی لب و لہجہ سے بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق؟

ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر میں تغیرِ لہجہ سے دو مفہوم پیدا ہوتے ہیں جن کا جواز لفظ 'مکرر' نے پیدا کیا ہے۔ مصرع اولیٰ اولاً ندائیہ لہجے میں ادا ہوا، یعنی ساقی آواز دے رہا ہے، پکار رہا ہے کہ "ہے کوئی جو مے مرد افگنِ عشق کا حریف ہو؟" اور پھر جب کوئی جواب نہیں دیتا تو یہی استفہامِ استخباری، انکاری بن جاتا ہے اور لہجہ تاسف کا انداز اختیار کر لیتا ہے، یعنی "اب کوئی بھی مے مرد افگنِ عشق کا حریف نہیں ہوتا"۔

کبھی یہ اختلاف "املا" کے اشتباہ سے بھی پیدا ہوتا ہے یعنی اختلافِ قرأت کی وجہ سے مثلاً:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟

بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

اس شعر میں 'مرا' لفظ 'میرا' کا مخفف ہے، لیکن "مرنا" سے "مرا" ماضی بھی یہاں استعمال ہو سکتا ہے اس لیے اب قرأت کی دو نوعیتیں ہو گئیں اور ہر نوعیت میں استفہام و اشارہ کی بدولت کئی پہلو نکلتے ہیں۔ پہلی نوعیت "میرا" کی تخفیف کے مختلف پہلو ملاحظہ فرمائیے:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟

بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

مولانا حالی نے "یادگارِ غالب" میں اس کا مطلب یہ لکھا ہے:

"کہتا ہے کہ میری بندگی نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے مجھ کو سوائے نقصان کے کچھ فائدہ نہ پہنچا۔ یہاں بندگی سے مراد عبادت نہیں بلکہ عبودیت ہے۔ بندگی پر نمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا بالکل نئی بات ہے"۔ (ص ۱۶۸)

مولانا طباطبائی نے "وہ" کا مشارٌ الیہ غرورِ حسن قرار دیا ہے اور اس کو نمرود کی خدائی کے مانند قرار دیا ہے، گویا ان کے نزدیک یہ مطلب ہوا کہ میں نے محبوب کی پرستش کی لیکن مجھے کوئی فائدہ حاصل نہ ہوا۔ محبوب نے غرورِ حسن کی بنا پر میری طرف التفات نہ فرمایا۔ گویا وہ بھی نمرود کی طرح خدائی کے زعم میں تھا۔ سہا اور آسی کے نزدیک مطلب یہ ہے کہ خدا، جس کی میں نے عبادت کی، کیا وہ نمرود تھا اور کیا اس کی خدائی نمرود کی خدائی تھی کہ میرا بھلا نہ ہوا؟

مندرجۂ بالا مطالب کے علاوہ حسبِ ذیل مطالب بھی برآمد ہو سکتے ہیں:

(۱) نمرود کی خدائی میں کسی کا بھلا نہ ہوا۔ میں نے خدا کی بندگی کی اور میرا بھلا نہ ہوا تو کیا خدا کی خدائی بھی نمرود کی خدائی کے مانند تھی؟

(۲) نمرود کی خدائی کیسی خدائی تھی؟ میں نے اس کی بندگی کی مگر میرا بھلا نہ ہوا۔

(۳) میں نے خالقِ برحق کی بندگی کی، پر بندگی کے باوجود میری آرزوئیں پوری نہ ہوئیں۔ تعجب ہے کہ نمرود، جس نے خدا کی مخالفت کی، مدِ مقابل ہو کر خدائی کا دعویٰ کیا اس کی خدائی کیا خدائی ہو گی؟ اس کی آرزوئیں کیونکر پوری ہوئی ہوں گی؟ یقیناً وہ اپنی خدائی میں ناکام رہا ہوگا۔ بندگی کے باوجود میرا بھلا نہ ہوا تو نمرود سرکشی کر کے کس طرح فائدے میں رہا ہوگا؟ اس لیے نمرود کی خدائی کوئی خدائی نہ تھی۔

اب قرأت کے دوسرے پہلو پر غور فرمایئے:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟

بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

(۱) نمرود کی خدائی کیسی خدائی تھی کہ جس سے اس کو کوئی فائدہ نہ پہنچا، اس نے

عالمِ بے چارگی میں جان دی۔

(۲) میں نے نمرود کی بندگی میں جان دی، اس بندگی نے مجھے کوئی فائدہ نہ پہنچایا، نمرود کی خدائی کیسی خدائی تھی؟

مذکورہ با مطالب شعر کی قرأت، استفہام کی نوعیت اور اشارے کی رمزیت کے مختلف پہلوؤں نے پیدا کیے ہیں اور یہ سب قرینِ قیاس ہیں۔ اب دیکھنا ہوگا کہ ان میں سے کون سا مفہوم تخلیقی ماحول کے مطابق ہو سکتا ہے۔ شعر پر جب ہم غور کرتے ہیں اور دقتِ نظر سے کام لیتے ہیں تو یہ امر ماننا پڑتا ہے کہ شعر میں جو مقصد ہے، اس کا نتیجہ ''بھلا نہ ہوا'' ہے۔ اب ''تخلیقی ماحول'' ''بھلا نہ ہوا'' کی روشنی میں تلاش کیا جائے تو اگلی منزل بندگی اور خدائی ہے، انھی دو کا نتیجہ ''بھلا نہ ہوا'' ہے۔ اب تقابل ہے بندگی اور خدائی کا۔ خدائی کا تعلق نمرود سے ہے اور بندگی کا شاعر سے نمرود نے خدائی کا دعویٰ کیا، لیکن اوصافِ خداوندی اس میں پیدا نہ ہو سکے اس لیے خدائی نے نمرود کو کوئی فائدہ نہیں پہنچایا۔ پس نمرود کی خدائی جھوٹی خدائی تھی۔ میں نے بندگی کی، بندگی نے مجھے کوئی فائدہ نہیں پہنچایا، کیونکہ شانِ عبودیت مجھ میں پیدا نہ ہو سکی۔ پس میری بندگی جھوٹی بندگی تھی نمرود کی خدائی اور میری بندگی بلحاظِ اوصاف و نتیجہ یکساں ہیں، غیر مفید و لایعنی۔

یہ اشعار اس قسم کے تھے جن میں ''فضائے تخلیق'' ''لب و لہجہ اور قرأت کے طفیل وجود میں آئی تھی۔ اب ایک ایسا شعر لیا جاتا ہے جس میں الفاظ کے معنی تک رسائی نہ ہونے اور روایات کو پیشِ نظر نہ رکھنے کی وجہ سے ''فضائے تخلیق'' نے مختلف روپ اختیار کیے ہیں:

رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

اس شعر کی شرح اکثر حضرات نے بیان فرمائی ہے جن میں سے چند مع تبصرہ یہاں پیش کی جاتی ہیں۔

(۱) سعید الدین احمد ''مطالبِ غالب'' میں اس شعر کے دو مطلب بیان فرماتے ہیں:

''رنگِ شکستہ عاشق اور معشوق دونوں کی طرف منسوب ہو سکتا ہے۔ اگر

عاشقوں کا رنگ شکستہ ہے تو وہ لکھتا ہے کہ میرا رنگ دیدنی ہے۔ اور چونکہ اے محبوب! یہ تیری وجہ سے ہے، اس لیے تجھے اپنے اس کارنامے پر ناز کرنا چاہیے۔ دوسری طرف رنگِ شکستہ معشوق کی طرف راجع ہے۔ عاشق کہتا ہے محبوب! تیرا یہ رنگ قابلِ دید ہے اور تجھے اپنے انداز محبوبی کو بر سرِ کار لانا چاہیے۔"(ص۶۵)

یہ دونوں مطلب "فضائے تخلیق" سے متعلق ہیں، کیونکہ اگرچہ "رنگِ شکستہ" کی توضیح نہیں کی مگر "رنگِ شکستہ" کو عاشق سے متعلق قرار دیا ہے اور محبوب کی وجہ سے یہ رنگ شکستہ ہے، اس لیے وہی متحیر و زرد رو معنی ہوئے، حالانکہ ان معنی کا "صبحِ بہارِ نظارہ" اور "شگفتنِ گل ہائے ناز" سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

مولانا حسرت موہانی، مولانا عبدالباری آسی اور حضرت بے خود کی بیان کردہ شرحیں آغا باقر کی شرح 'بیانِ غالب' میں بھی منقول ہیں اور میں نے اسی میں سے استفادہ کیا ہے۔ یہ سب مع تبصرہ ملاحظہ فرمایئے:

مولانا حسرت لکھتے ہیں:

"شبِ وصل کی صبح کو محبوب کا 'رنگِ شکستہ' 'صبحِ بہارِ نظارہ' ہے یعنی اس کی دل پذیری قابلِ دید ہے اس لیے گل ہائے ناز کے شگفتہ ہونے کا یہی خاص وقت ہے"۔

اس میں "شبِ وصل" پر مدارِ مطلب ہے۔ شعر میں کسی لفظ سے اس کی طرف اشارہ نہیں پایا جاتا۔ اگر وصل کی صبح کو (جسے عاشق چاہتا ہے کہ کبھی نہ آئے) محبوب کے رنگِ شکستہ میں دل پذیری آ گئی ہے تو اس کا گل ہائے ناز کی شگفتگی سے کیا علاقہ؟ شکستگی سببِ شگفتگی کیونکر ہوئی؟ حالانکہ یہ کیفیت یعنی شگفتنِ گل ہائے ناز، وصل سے پہلے ہوا کرتی ہے۔

مولانا آسی کا خیال ہے:

"نظارۂ معشوق نے میرا رنگ اُڑا دیا ہے اور وہ رنگ پریدہ مثلِ صبحِ بہار اور

پھولوں کا کھلنا لازم و ملزوم ہیں اور وہ پھول ناز معشوق کے پھول ہیں، یعنی معشوق جب اپنے نظارے سے میرا رنگ اُڑتا ہوا دیکھے گا تو اس کو اپنے حسنِ ادا پر ناز ہوگا"۔

معلوم نہیں، آسی صاحب نے "رنگِ شکستہ" کو "محبوب کے نظارے" سے کیونکر متعلق قرار دے دیا، حالانکہ محبوب کا نظارہ تو رونق بخش ہوتا ہے:

ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

بیماری کی حالت تک میں نظارۂ محبوب سے اُڑا ہوا رنگ دور ہو کر آثارِ بیماری مفقود ہو جاتے ہیں اور یہ اسی کیفیت کو رنگِ شکستہ کی وجہ قرار دیتے ہیں، اور عاشق کے اُڑے ہوئے رنگ کو دیکھ کر محبوب کا حسنِ ادا پر نازاں ہونا بھی کوئی بات نہیں۔ یہ فضائے تخلیق کی سحر کاری ہے۔ مولانا طباطبائی کی شرح سے مولانا آسی نے یہ مطلب اخذ کیا ہے، گویا وہ یہاں تک ان سے متفق ہیں۔

مولانا طباطبائی کی شرح میں ایک اور بات بھی اس طرح آئی ہے:

"میرے منھ پر ہوائیاں اُڑتے ہوئے اور مہتاب چھٹتے ہوئے دیکھ کر وہ سرگرمِ ناز ہوگا، یعنی میرا رنگ اُڑ جانا وہ صبح ہے جس میں گل ہائے ناز شگفتہ ہوں گے"۔

بات وہی ہے کہ "منھ پر ہوائیاں اُڑنے کا صبح کی کیفیت سے کیا تعلق ہے؟ اور صبح بھی بہار کی صبح جو انتہائی دل کش ہوتی ہے۔ ایک طرف دل کشی، دوسری طرف شکستگی، دونوں میں تضاد ظاہر ہے۔ یہ سب باتیں "فضائے تخلیق" ہی سے متعلق ہیں۔

حضرت بے خود کے نزدیک مطلب یہ ہے:

"میرا اُڑا ہوا رنگ میرے دوست کی صبحِ بہار نظارہ ہے اور وہ یہی وقت ہے جب اس کے گل ہائے ناز کھلا کرتے ہیں۔ اے معشوق! صبح کے وقت میرے منھ پر ہوائیاں اُڑتی ہوئی دیکھ کر تو بھی اپنے ناز و انداز کے پھول کھلانے میں مصروفِ ناز و انداز ہو جا"۔

میرا خیال ہے کہ مولانا بے خود کے مطلب میں بھی وہی قباحت ہے کہ اُڑے ہوئے رنگ اور صبح بہار نظارہ میں کیا مناسبت ہے؟ اور اس وقت گل ہائے ناز کھلنے کا کیا سبب ہے؟ حالانکہ محبوب سامنے ہو تو اس وقت رنگ اُڑنا بالکل ہی دور از کار بات ہے۔

آغا باقر اپنا خیال اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

"موسمِ بہار میں صبح کے وقت پھول کھلتے ہیں اور اسی وقت خوبانِ جہاں انگڑائیاں لیتے ہوئے اٹھتے ہیں۔ نیز جب سو کر اٹھتے ہیں تو نیند کے خمار سے طبیعت شگفتہ ہوتی ہے۔ یہ منظر غالب کے دوسرے مصرع میں پیش کیا گیا ہے۔ کہتے ہیں جب محبوب خوابِ ناز سے اٹھتا ہے تو اس کا اُڑا ہوا رنگ صبح بہار کے رنگ اُڑنے کا منظر پیش کرتا ہے، یہی وہ وقت ہے جس وقت ایک طرف کلیاں کھلتی ہیں اور دوسری طرف معشوقوں کے گل ہائے ناز شگفتہ ہوتے ہیں"۔

آغا باقر کی شرح بھی "فضائے تخلیق" سے متعلق ہے، البتہ اگر ان کے ہاں "رنگِ شکستہ" کے معنی صحیح طور پر متعین ہو جاتے تو شاید "تخلیقی ماحول" تک بھی رسائی ہو جاتی، مگر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حضرت آغا بھی رنگ اُڑنے کی قباحت محسوس نہیں کر سکے، کیونکہ رنگ اُڑنا بھی اور کلیاں کھلنا بھی تضاد نہیں تو اور کیا ہے؟

مولانا نیاز فتح پوری نے "مشکلاتِ غالب" میں اس شعر کی شرح لکھی ہے:

"جب چہرے کا رنگ اُڑتا ہے تو اس میں سفیدی سی جھلک آتی ہے، اسی لیے رنگِ شکستہ کو 'صبح' سے تشبیہ دی ہے۔

مفہوم یہ ہے کہ میرے اُڑے ہوئے رنگ کا نظارہ معشوق کے لیے گویا وقتِ صبح کا نظارہ ہے جب عام طور پر پھول کھلنا شروع ہوتے ہیں، اس لیے میری رنگ شکستہ کی صبح کو دیکھ کر محبوب کے گل ہائے ناز کو بھی کھلنا چاہیے، یعنی میری شکستگیِ رنگ کو التفاتِ محبوب کا باعث ہونا چاہیے۔ اس شعر میں ناگوار تکلف و تصنع کے سوا کچھ نہیں"۔ (ص ۳۰)

مولانا کا بیان کردہ مطلب بھی دیگر شارحین ہی کے بیان کے مطابق ہے۔ ان کا یہ فرمانا بھی کہ "اس شعر میں ناگوار تکلف و تصنع کے سوا کچھ نہیں" محلِ نظر ہے، کیونکہ میری دانست میں اول تو مولانا شعر کے تخلیقی ماحول تک نہیں پہنچے، دوسرے یہ کہ جو مطلب انھوں نے لکھا ہے اس میں بھی کیفیت موجود ہے۔ علاوہ ازیں شعر میں الفاظ کا انتخاب اور بندش اتنی لاجواب ہے کہ ہر شخص اس کو سن یا پڑھ کر وجد کرتا ہے، اگرچہ اس کا پورا مطلب اس کے ذہن میں بھی نہیں ہوتا۔ کیا یہ اعجاز کی انتہا نہیں کہ بغیر سمجھے بھی لوگ لطف اندوز ہوتے ہیں؟ اس لیے مولانا کا مندرجۂ بالا ارشاد مزید غور و تامل چاہتا ہے۔ مولانا کی اس شرح پر جناب درد سعیدی نے اپنے مضمون 'غالب کے اشعار کی بعض شرحوں میں اختلاف' مطبوعہ "قومی زبان" (دسمبر ۱۹۶۳ء، جنوری ۱۹۶۴ء میں روشنی ڈالی ہے) اور مولانا کی شرح سے اختلاف کرتے ہوئے خود بھی تشریح فرمائی ہے۔ مولانا سے اختلاف اور تشریح دونوں ملاحظہ فرمایئے:

"حضرتِ نیاز کی شرح کی روشنی میں تو بلاشبہ شعر ناگوار تکلف اور تصنع کے سوا کچھ نہیں رہ جاتا، لیکن سوال یہ کہ کیا 'رنگِ شکستہ' سے مراد عاشق کے چہرے کا اُڑا ہوا رنگ ہے؟ اور کیا عاشق کے چہرے کے اُڑے ہوئے رنگ کو صبحِ بہار نظارہ کہا جاسکتا ہے؟ اور پھر اس اُڑے ہوئے رنگ کو دیکھ کر محبوب کے گل ہائے ناز کا کھلنا بھی ضروری ہے؟ ظاہر ہے کہ آپ کا ذوقِ شعر کسی ایک سوال کا جواب بھی اثبات میں دینے کی اجازت نہیں دے گا۔ آپ کو یہ سب تکلف اور تصنع معلوم ہوگا"۔

"یہ ناگوار تصنع اور تکلف شرح میں اس لیے پیدا ہوا ہے کہ حضرت نیاز نے 'رنگِ شکستہ' کو عاشق کے چہرے کا اُڑا ہوا رنگ فرض کرلیا ہے۔ اسی پر 'صبحِ نظارہ' کی یہ تاویل کرنی پڑی کہ عاشق کے اُڑے ہوئے رنگ کا نظارہ معشوق کے لیے صبح کا نظارہ ہے جب عام طور پر پھول کھلنا شروع ہوتے ہیں۔ اور تاویل در تاویل میں یہ کہنا پڑا کہ عاشق کے 'رنگِ شکستہ' کو دیکھ کر محبوب کے گل ہائے ناز کو بھی کھلنا چاہیے یعنی عاشق کی شکستگیِ رنگ کو محبوب کے التفات کا باعث ہونا چاہیے"۔

"میں نے عرض کیا تھا کہ 'رنگ شکستہ' کو عاشق کے چہرے کا اُڑا ہوا رنگ فرض کر لینے کی بنا پر شرح میں یہ تکلف و تصنع پیدا ہوا ہے، نہیں تو واقعہ یہ ہے کہ 'رنگ شکستہ' سے مراد محبوب کے چہرے کا اُڑا ہوا رنگ ہے اور یہ اُڑا ہوا رنگ ایک ایسی محبوبانہ اور لطیف و نازک کیفیت کا حامل ہے جو محبوب کے چہرے کو 'صبحِ بہار' بنا دیتا ہے اور اس ساعت 'صبحِ بہار' میں محبوب کی ایک ایک ادا، ایک ایک انداز میں غنچہ ہائے ناز کی چٹک محسوس ہوتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ محبوب کے رنگِ رخ اُڑنے کا سبب کیا ہے اور اس اُڑے ہوئے رنگ میں صبحِ بہار کی کیفیت کس طرح پیدا ہوئی ہے۔ سوال بہت نازک ہے۔ بات ہے شبِ وصل کی عاشق کی 'دست درازیوں' نے ایک طرف محبوب کو زچ کر دیا ہے، دوسری طرف اس کے قلبِ نازک کو 'اندیشہ ہائے دور و دراز' متوحش کیے ہوئے ہیں (چہرے کی ایسی کیفیت کو 'رنگِ شکستہ' کہا گیا ہے)، پھر شرم و حیا کی گوناگوں کیفیات نے بھی 'رخِ رنگ و بے رنگ' کو صبحِ بہار بنا دیا ہے۔ غالب کے محبوب کی اس تصویر کو 'چشمِ شوق' سے دیکھیے اور بتائیے کہ محبوب کے رنگِ شکستہ کو صبحِ بہارِ نظارہ کہہ کر غالب نے کتنی حسین و دل نشین تعبیر کی ہے اور اس ساعت میں اس کے ناز و انداز کی 'تراوشوں' کو 'شگفتنِ گل ہائے ناز' کہنا قیامت نہیں تو اور کیا ہے؟"

جناب درد سعیدی نے مولانا نیاز سے اختلاف بجا طور پر کیا ہے مگر انھوں نے جو شرح بیان فرمائی ہے، اس میں شبِ وصل کا ذکر بالکل بے محل ہے، کیونکہ کسی لفظ سے بھی اس طرف کوئی اشارہ نہیں کیا گیا اور یہ ذکرِ وصل شرح مولانا حسرت موہانی سے مستعار ہے۔ عاشق کی "دست درازی" سے محبوب کا زچ ہونا اور "اندیشہ ہائے دور و دراز" سے متوحش ہونا اور اس کو "رنگِ شکستہ" سے تعبیر کرنا مولانا نیاز سے زیادہ تاویل در تاویل کی بات ہے، اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ غرض میرے خیال میں ان کی رسائی بھی "فضائے تخلیق" ہی تک ہو سکی ہے۔

ان قابلِ احترام شارحین کی شرح کا جائزہ لینے کے بعد اب ہم شعر پر غور کرتے ہیں۔ شعر کو ایک مرتبہ پھر پڑھیے:

رنگِ شکستہ صبحِ بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

شعر میں کوئی لفظ مفرد حالت میں ایسا نہیں جس کے معنی عام نہ ہوں، اس لیے اب ہم مرکبات کا جائزہ لیتے ہیں اور ان کا تجزیہ پیش کرتے ہیں۔

(۱) "رنگِ شکستہ" اس کے عام طور پر "اُڑا ہوا رنگ" معنی لیے جاتے ہیں۔ یہ مرکب ایسا ہے کہ جس نے شارحین کو الجھاوے میں ڈالا ہے، غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے ایک شعر میں یہ بات خود بھی کہی ہے:

ہو کے عاشق وہ پری رخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اُڑتا جائے ہے

غالب نے اس شعر میں "رنگ اُڑنے" کو "رنگ کھلنے" سے تعبیر کیا ہے، عشق میں مبتلا ہونے کے سبب سے اور محبوب کی نازک مزاجی بڑھ جانے کا تصور بھی پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں رنگ اُڑنے کا سبب اور نزاکت کی وجہ موجود ہے۔ اسی رنگ اُڑنے سے شارحین نے "رنگِ شکستہ" اور رنگ کھلنے سے "شگفتنِ گل ہائے ناز و صبحِ نظارہ" کی تعبیر تلاش کی ہے، کیونکہ فارسی میں "رنگ شکستن" کے معنی بھی رنگ اُڑنے کے ہی ہیں۔ مگر میرا عرض کرنا یہ ہے کہ ان حضرات نے غور نہیں فرمایا کہ اگر شعر میں "رنگ شکستہ" بغیر کسرہ ہوتا تو اس کا تعلق فارسی محاورے "رنگ شکستن" سے ہوتا اور ان کی تعبیر درست ہوتی، مگر شعر میں "رنگِ شکستہ" کسرہ کے ساتھ ہے اس لیے اس کو "رنگ شکستن" فارسی محاورے سے مشتق قرار نہیں دیا جا سکتا، معنوی حیثیت بھی اسی کو مؤید ہے کیونکہ اگر "رنگ شکستن" محاورہ بمعنی رنگ اڑ جانا (منحرف ہو جانا، رنگ زرد ہو جانا، مرادی معنی: کمزور ہو جانا، متغیر ہو جانا) سے اس کو مشتق خیال کیا جائے تو یہ بلا کسرہ اسمِ مفعول قرار پائے گا جو بطور صفت استعمال کیا جائے گا۔ مثلاً "مرد رنگ شکستہ، رنگ شکستہ انسان" یعنی کمزور یا متغیر آدمی۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں کیفیتوں

کا تعلق شعر کے دیگر الفاظ "صبحِ بہار نظارہ" اور "شگفتن گل ہائے ناز" سے نہیں، کیونکہ ان میں بہجت، مسرت اور انبساط کی کیفیت ہے۔ اس طرح معنی میں تضاد کا پہلو نکل آتا ہے، لہٰذا "رنگِ شکستہ" کا تعلق فارسی محاورے رنگ شکستن سے نہیں۔

شعر میں "رنگِ شکستہ" نظم ہوا ہے اور یہ مرکب توصیفی ہے۔ "شکستہ" صفت ہے رنگ کی "رنگ شکستہ" اور "رنگِ شکستہ" کے فرق کو ایک مثال سے اس طرح بھی سمجھا جا سکتا ہے: "صف شکستن" نظم و ترتیب کا بگڑ جانا۔ اس سے اسمِ فاعل "صف شکن" نظم و ترتیب کا درہم و برہم کرنے والا (بہادر) ہے اور اسمِ مفعول "صف شکستہ" جو صفت کے طور پر لشکر، جماعت وغیرہ کے لیے استعمال ہوگا۔ فوج "صف شکستہ" وہ فوج جس میں نظم و ترتیب قائم نہ رہے اور بھگدڑ مچ گئی ہو۔ یہ بغیر کسرہ ہے۔ لیکن اگر اسے کسرہ کے ساتھ استعمال کریں، یعنی "صفِ شکستہ" تو ٹوٹی ہوئی قطار یا وہ صف جس میں ترتیب قائم نہ رہی ہو۔ فرق یہ ہے کہ اول الذکر (صف شکستہ) صفت ہے کسی اور کی "صف" کی نہیں اور موخر الذکر (صفِ شکستہ) میں "شکستہ" صفت ہے "صف" کی۔ اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ اسمِ مفعول ترکیبی، مصدر مرکب یا محاورے سے یا اسم و فعل سے ترکیب پا کر کسی کی صفت قرار پاتا ہے تا وقتیکہ موصوف نہ ہو۔ اس کی تعیین نہیں ہوتی، مثلاً "پا شکستہ" جس کا پانو ٹوٹ گیا ہو، لنگڑا لاچار، مجبور:

میں پا شکستہ جا نہ سکا قافلے تلک
آتی اگرچہ دیر صدائے جرس رہی

یہاں "پا شکستہ" لفظ 'میں' کی صفت کے طور پر آیا ہے، اگر موصوف مذکور نہ ہوگا تو وہ معہود ذہنی ہوگا لیکن "پائے شکستہ" میں 'پا' موصوف اور 'شکستہ' صفت ہے۔ "پا شکستہ" کسی موصوف کا خواہاں ہے "پائے شکستہ" نہیں:

پائے شکستہ مانع رفتار ہی سہی
لیکن بکوئے دوست، قدم سر بنا کے جا

"پائے شکستہ" کے معنی ہوں گے وہ پانو جو ٹوٹ گیا ہو، گویا ٹوٹا ہوا ہونا پانو کی صفت ہوگی۔ یہی

فرق ہے "رنگِ شکستہ" اور "رنگ شکستہ" میں، گویا محاورہ یا مصدر مرکب یا ترکیب سے بننے والے اسم مفعول کے معنی مجازی توصیفی ہوں گے جیسے "دل ربا" محبوب۔ لیکن اسم مفعول مفرد سے ترکیب پانے والے مرکب توصیفی میں ہر چیز کے معنی ملحوظ رکھے جائیں گے اور صفت اپنے موصوف کی تعریف بیان کرے گی، جیسے "رازِ سربستہ" پوشیدہ راز، اس لیے "رنگ شکستہ" میں شکستہ رنگ کی توصیف کر رہا ہے۔ ایک اور مثال: "بہار رنگ شکستہ" یعنی بے کیف بہار۔ اس میں رنگ شکستہ نے بہار کی توصیف کی ہے لیکن "رنگِ شکستہ بہار" کے اجزائے ترکیبی رنگ اور شکستہ (شکستن) مختلف معنی پر نظر ڈال کر ایسے معنی تلاش کرتے ہیں جو "صبحِ بہار نظارہ" اور "شگفتنِ گل ہائے ناز" سے مطابقت رکھتے ہوں۔

"رنگ" کے مختلف معنی ہیں ان میں سے چند مفید مطلب یہ ہیں: کیفیت حالت، نشہ، سرور "شکستن" کے معنی عام ہیں ٹوٹنا، توڑنا۔ اب ان معنی کی روشنی میں "رنگِ شکستہ" کے معنی ٹوٹا ہوا نشہ کیفیت، حالت، سرور، بآسانی متعین ہو سکتے ہیں، یعنی حالتِ خمار اور اس کا تعلق "صبحِ بہار نظارہ" اور "شگفتنِ گل ہائے ناز" سے قریب تر ہے۔

(۲) "صبحِ بہار نظارہ" دوہرا مرکب ہے، یعنی نظارے کی بہار کی صبح۔ دونوں میں اضافتِ تشبیہی ہے، یعنی نظارہ بہار کی مانند ہے اور نظارے کی بہار صبح کی مانند ہے۔ اول تو نظارہ خود دل کش اور نظارہ بھی بہار کی شکل اور وہ بھی موسمِ بہار کی صبح سے متعلق، دل کشی در دل کشی۔ اس ترکیب میں جو کیفیت ہے، وہ اہلِ ذوق سے پوشیدہ نہیں۔ بلاغت کی انتہا ہے، یعنی نظارے کی انتہائی دل کشی مقصود ہے۔

(۳) "شگفتنِ گل ہائے ناز" بھی دوہرا مرکب ہے۔ "گل ہائے ناز" میں اضافتِ تشبیہی ہے، یعنی ناز جو مثلِ گل ہے، ناز کے پھولوں کا کھلنا، ناز و انداز کی انتہائی رنگینی، ناز و انداز کی موثر ترین صورت پیش کرنی چاہی ہے۔

(۴) ان معنی کی تعیین کے بعد "یہ وقت" بھی غور طلب ہے۔ یہ اشارۂ قریب ہے جس سے "حالتِ موجود" کا تصور ابھرتا ہے۔ صبح اور پھول کھلنے کو پیشِ نظر رکھیں تو مدتِ مختصر کی طرف اشارہ

پایا جائے گا، کیونکہ صبح کا قیام زیادہ مدت تک نہیں رہتا، بہار کی فصل بھی مختصر ہوتی ہے اور پھول کھلنے کی کیفیت تو اور بھی قلیل سمجھیے۔ اسی طرح نشہ ٹوٹنے کی حالت بھی بس تھوڑی دیر ہی رہتی ہے۔

امور مذکورہ کی روشنی میں شعر کا مطلب یہ ہوا:

محبوب کے نشہ ٹوٹنے کی کیفیت، یعنی حالتِ خمار کا نظارہ بہار کی صبح کی مانند ہے۔ جس طرح بہار کی صبح کا نظارہ دل کش مرکزِ نگاہ ہوتا ہے، اسی طرح محبوب کی حالتِ خمار ہے کہ نگاہیں مرکوز ہو کر رہ گئی ہیں، کیونکہ جس طرح موسمِ بہار میں گل ہائے رنگا رنگ وقتِ صبح کھلتے ہیں اور منظر میں دل کشی کا سبب بنتے ہیں اسی طرح محبوب کا عالمِ خمار ہے کہ اس وقت محبوب کے ناز و انداز میں تیکھا پن آ جاتا ہے۔ اس کی یہ حالتِ خمار یں عجیب و غریب منظر پیش کرتی ہے۔ مثلاً پے بہ پے انگڑائیاں جس میں پرواز کی سی شان ہوتی ہے:

اپنے مرکز کی طرف مائلِ پرواز تھا حسن
بھولتا ہی نہیں عالم تری انگڑائی کا

انگڑائیوں اور جمائیوں کے وقت اعضا میں کھنچاؤ اور تناؤ کا عالم خود ایک قیامت ہے۔ محبوب کی آنکھ ویسے ہی کیا کم مدھ بھری ہوتی ہے؟ نشہ ٹوٹتے وقت اس کی حالت ایک حشر زا کیفیت لیے ہوتی ہے، نشے کی کیفیت سے بوجھل آنکھیں، کچھ کھلی کچھ بند، گویا:

میر ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

اور پھر نشہ ٹوٹنے میں جو تشنگی، سپردگی اور مدہوشی ہوتی ہے، اس میں محبوب کی حرکات دل کش و دل ربا، رنگین کیفیتوں کا ایک حسین مرقع بن جاتی ہیں۔ بھکتا لڑکھڑاتا بلغزشِ مستانہ، غرض ایک ایک ادا، ناز و انداز دل کش و دل فریب، جنت نگاہ و ہوش ربا۔ فی الحقیقت اس شعر سے لطف صاحبانِ حال ہی اٹھا سکتے ہیں اور اس میں جو کیفیت و منظر پیش کیا گیا، اس سے وہی لطف اندوز ہو سکتے ہیں جنھوں نے کسی کو اس عالم میں دیکھا ہو۔ بہر حال شعر یہی تصور ہمارے ذہنوں میں ابھار رہا ہے۔

''رنگِ شکستہ'' کے معنی کی تعیین کے سلسلے میں روایت کا سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے۔ اول تو یہ بات ہے کہ ہم نے مرکب کے ہر پہلو پر نظر ڈالنے کے بعد دوسرے الفاظ کی روشنی میں یہ معنی متعین کیے ہیں، گویا درایت کو رہنما بنایا تھا لیکن روایت سے بھی ہمارے ہی متعینہ معنی کی تائید ہوتی ہے حکیم مومن دہلوی نے بھی اسی معنی میں نظم کیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ غالب کے ہاں مرکب توصیفی ہے اور مومن کے ہاں مرکب اضافی:

شکستِ رنگ پہ مستی میں ہنستے ہیں ہم بھی
دکھائیں گے انھیں وقتِ خمار آئینہ

عاشق کا نشہ ٹوٹ رہا ہے، محبوب کا نشہ برقرار ہے۔ عاشق سے عجیب و غریب حرکات سرزد ہو رہی ہیں جنھیں دیکھ کر محبوب ہنستا ہے، مذاق اُڑاتا ہے۔ عاشق کہتا ہے کہ جب تم پر خمار طاری ہوگا، نشہ ٹوٹنے کی کیفیت میں تم جتلا ہوگے تو اس وقت ہم تمھیں آئینہ دکھائیں گے۔ تم اس وقت کی اپنی حالت بھی دیکھنا کہ تم کیسی کیسی حرکتیں کرتے ہو، یعنی اس کیفیت میں ہر ایک ایسی ہی حرکتیں کرتا ہے۔

اس شعر کی شرح میں شارحین اس لیے الجھے ہوئے ہیں کہ انھوں نے ''رنگِ شکستہ'' کے معنی شعر کے دیگر الفاظ کے معنوی تعلق کو مدِ نظر رکھتے ہوئے تلاش نہیں فرمائے، ورنہ تفہیمِ شعر میں کوئی ایسی الجھن نہیں ہے۔ غرض: ذریعۂ اظہار میں پہلو شاعر کا ذہن پیدا نہیں کرتا بلکہ قاری، سامع یا ناظر کا ذہن ہی پہلو پیدا کرتا ہے اور اس کا سبب روایات، مناسبات اور علامات کی روشنی میں معنی کی عدمِ تلاش ہے، ورنہ تخلیقی ماحول تک رسائی ایسی ناممکن بھی نہیں:

ورنہ بر حرفِ غالب چیدہ ام مے خانۂ
تا ز دیوانم کہ سرمستِ سخن خواہد شدن

مدعا یہ کہ ''سرمستِ سخن'' ہونے کے لیے سخن فہمی کے اوصاف کا ہونا ضروری ہے۔ یہ سخن فہمی اندازِ بیاں کو پا لینے کی بات ہے اور غالب کا اندازِ بیاں ہی اس کے کلام کی شان ہے:

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیاں اور

(۱۹۶۵ء)

غالب کا ذہنی ارتقا

اپنے کلام کی اصلاحات کے آئینے میں

عیب کا دریافت کرنا ہے ہنرمندی، اسدؔ
نقص پر اپنے ہوا جو مطلع ، کامل ہوا

غالب کا یہ شعر ان کی طبیعت کے ایک رجحان اور ذہنی کیفیت کا آئینہ دار ہے، اگرچہ یہ بات عمومی سطح پر ایک آفاقی حقیقت ہے کہ ہر بنی نوع انسان کے لیے یہ بات بطور اصول کہی جا سکتی ہے۔ یہی دریافت واطلاع انسان کو ارتقا کی طرف مائل کرتی ہے اور خوب سے خوب تر کی تلاش میں سرگرداں رکھتی ہے۔ اگر یہ کوشش، دریافت واطلاع برابر جاری رہے تو انسان پھر اپنے فن میں کامل ہو جاتا ہے۔ اسی دریافت و اطلاع کے لیے عقلِ سلیم، ذہنِ رسا، قوتِ تحقیق اور کھوٹے کھرے کے پرکھنے کی صلاحیت کا ہونا ضروری ہے، ساتھ ہی قبول پذیرائی کا جذبہ بھی ہو یعنی ہٹ دھرم، ضدی اور اپنی بات پر اڑ جانے کی عادت نہ ہو تب جا کر انسان نقائص دور کرتا اور کمال کی طرف بڑھتا ہے۔ عیوب و نقائص کی تفہیم و دریافت کے لیے اس فن کی تہذیبی روایات اصول و قوانین، ارتقائی منازل، عصری تقاضوں سے واقفیت کا ہونا ضروری ہے۔ درحقیقت ارتقائے فن اور کمالِ فن کے لیے ان امور سے واقفیت کے ساتھ ساتھ ایک تربیت یافتہ شعور کے بغیر کام نہیں چلتا، یہ شعور کی تربیت یا تو استاد کے ذریعے ہوتی ہے یا خدا کی طرف سے عطا کردہ ایک عقلِ سلیم کے ذریعے۔

غالب ہمارے ادب میں ایسی باعظمت ہستی ہے کہ جس نے بذاتِ خود اکتسابِ فن کے

مراحل طے کیے۔ فن میں وہ کسی کے شاگرد نہ تھے۔ ان میں شاعری کا ملکہ اکتسابی نہ تھا بلکہ وہبی تھا ابتدا میں طرزِ بیدل کی پیروی کی اور اس میں کمال حاصل کیا۔ یہ ان کا شعوری اجتہاد تھا کہ اردو میں ایسی طرز کو نبھایا جس کا فارسی میں نبھانا آسان کام نہیں اور غالباً ان کے علاوہ طرزِ بیدل میں کسی نے شعر نہیں کہا، لیکن آہستہ آہستہ ان کے شعور و وجدان نے ان پر روشن کر دیا کہ یہ طرز و روش چنداں مفید نہیں۔ اس طرز میں بہت کچھ کہہ چکے تھے۔ جب شعور میں پختگی اور طبع میں سلامت روی پیدا ہوئی تو اپنے کلام پر ناقدانہ نظر ڈالی اور اس کی خود ہی اصلاح کی۔ یہ غالب کے تنقیدی شعور کا پختگی کی طرف ایک اور قدم تھا۔ آج وہ اصلاحات ہمارے سامنے ہیں۔ ان کی روشنی میں ہم ان کے تنقیدی شعور کو اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں اور اس کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔

اب قریب قریب تمام نقادوں کا اس پر اتفاق ہے کہ ہر صاحبِ فن اپنے فن پارے کا خود ہی پہلا نقاد ہوتا ہے اور یہ تنقید کئی مرحلوں سے گزرتی ہے:

اول۔ جب وہ تخلیق میں محو ہوتا ہے تو اس کا تنقیدی شعور بھی مصروفِ عمل ہوتا ہے۔ پہلی نظرِ تنقید وہ قرار دی جا سکتی ہے جب وہ کسی خیال کو ضبط کرتے وقت انتخاب میں مشغول ہوا کرتا ہے، اس انتخاب میں وہ خیال، تاثر، جذبے، واقعے، کیفیت وغیرہ سے خاص و عام کو جدا کر کے خاص کا انتخاب کرتا ہے۔

دوم۔ اس عملِ انتخاب کے بعد اظہار کے لیے رموز و علائم، الفاظ و مرکبات کا انتخاب کرتا ہے۔ تب بھی اس کا تنقیدی شعور کارفرما رہتا ہے۔

سوم۔ فن پارے کی تخلیق کے بعد جب اس کی مکمل حالت کو جانچتا ہے کہ کوئی خامی تو نہیں رہ گئی۔

چہارم۔ جب وہ اپنے کلام پر نظرِ ثانی کرتا ہے اور اس کی خامیاں دور کرتا ہے۔

پہلے تین مرحلوں کا علم صاحبِ فن کے علاوہ کسی اور کو ہونا قریب قریب ناممکن ہے، کیونکہ وہ ابتدائی مراحل قریب قریب ناپید ہیں، شاذ و نادر ہی ان تک رسائی ہوتی ہے۔ البتہ چوتھا مرحلہ اکثر و بیشتر سامنے آ جاتا ہے، کیونکہ نظرِ ثانی کا معاملہ ایک مدت کے بعد پیش آیا کرتا ہے

غالب کا نظر ثانی کا معاملہ و مرحلہ آج ہمارے سامنے ہے۔ یہ "بیاضِ غالب"، "نسخۂ حمیدیہ"، "نسخۂ شیرانی"، "گلِ رعنا" وغیرہ کے مطالعے سے بخوبی روشن ہو جاتا ہے اور غالب کے تنقیدی شعور کی پختگی کا بآسانی اندازہ ہو سکتا ہے۔ ذیل میں ہم ان کی چند اصلاحات پیش کر رہے ہیں اور حسبِ ضرورت ان پر تبصرہ بھی تاکہ اہمیت و حقیقت واضح ہو جائے:

آتشیں پا ہوں، گدازِ وحشتِ زنداں نہ پوچھ
موے آتش دیدہ ہے ہر حلقہ ہماں (یاں) زنجیر کا

"بیاضِ غالب"، "نسخۂ بھوپال"، "نسخۂ شیرانی" میں پہلی غزل کا دوسرا شعر ہے۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ غالب کو یہ مضمون پسند تھا، لیکن نظرِ ثانی کے وقت ابلاغ و بندش کی خفیف سی خامی نظر میں کھٹکی جو "دیدہ ہے ہر حلقہ ہماں" میں زیادہ نمایاں ہے کیونکہ اس میں عیبِ تنافر تھا، لفظ "ہر، ہماں" (یاں) حشو کے ذیل میں آتے تھے، نیز مصرعِ اول میں یہ مفہوم واضح نہیں، بغور کے بعد مطلب ذہن نشین ہوتا ہے مگر ان کوتاہیوں کے باوجود شعر گوارا ہے، اسی لیے اس کو بھی برقرار رکھا اور مصرعِ اول کا مضمون بہ انداز دگر نظم کیا اور دوسرے مصرع میں بھی مناسب تبدیلی کر کے عیب دور کیا۔ اب یہ شکل ہے:

بسکہ ہوں، غالب! اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

لفت ایجاد تہ افسونِ عرض ذوقِ قتل
نعل در آتش ہے تیغِ یار سے نخچیر کا

"بیاضِ غالب" میں "افسونِ عرض" عجب انداز سے لکھا ہے، یہ نظر آتا ہے کہ پہلے کچھ اور لکھا تھا پھر "افسونِ عرض" بنایا ہے اور اس طرح "افسو عرض" لکھا ہے۔ یہ سہوِ قلم ہو سکتا ہے "نسخۂ بھوپال" میں "نعل در آتش" کی جگہ "نعل، آتش میں" ہے، گویا غالب نے فارسی ترکیب کو اردو میں پیش کر دیا۔ اس سے یہ ظاہر ہوا کہ غالب نے اس بیاض کے لکھنے کے بعد یہ ترمیم کی اور

''نسخۂ بھوپال'' میں ترمیم شدہ شکل لکھی گئی۔ یہاں یہ قیاس بے جا نہ ہوگا کہ ''بیاضِ غالب'' اور ''نسخۂ بھوپال'' کے درمیان کوئی اور نسخہ ہوگا جس میں ترمیم شدہ شکل لکھی ہوگی، وہیں سے بھوپال والے نسخے میں یہ شعر نقل کیا ہوگا۔

لذتِ ایجادِ نازِ افسونِ عرضِ ذوقِ قتل
نعل آتش میں ہے تیغِ یار سے نخچیر کا

بہ استقبالِ تمثالِ زماہ اختر فشاں شوخی
تماشا کشور آئینے میں آئینہ بند آیا

''بیاضِ غالب'' اور ''نسخۂ بھوپال'' کے متن میں یہی ہے۔ ''نسخۂ بھوپال'' میں اصلاح دے کر مصرعِ اول کو بدلا ہے۔ تبدیلی کی بظاہر وجہ یہ نظر آتی ہے کہ مصرع کی بندش میں گنجلک پن تھا جس سے ابلاغ مکمل نہیں ہوتا، نیز مصرع رواں بھی نہیں ہے اور الفاظ کا در و بست بھی مناسب نہیں تھا۔ فارسی کے غلبے نے بھی مصرع کو بوجھل بنا رکھا تھا، اسے بھی دور کیا ہے۔ اب مصرع کی صورت یہ ہے:

بہ اختر فشاں کی بہرِ استقبال آنکھوں سے
تماشا کشور آئینے میں آئینہ بند آیا

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، نادیدنی دعوت
مبارک باد! اسد! غمخوارِ جانِ دردمند آیا

بیاضِ غالب''، ''نسخۂ بھوپال'' اور ''نسخۂ شیرانی'' کے متن میں یہی ہے۔ ''نسخۂ شیرانی'' میں ''نادیدنی دعوت'' کو کاٹ کر ''داغِ جگر ہدیہ'' بنایا ہے۔ اب یہی شکل تمام نسخوں میں پائی جاتی ہے۔ وجہ تبدیلی نہایت واضح ہے کہ پہلے مصرع میں ''نادیدنی دعوت'' کا ٹکڑا باقی اجزا کے ساتھ غیر مناسب و غیر متعلق تھا۔ ''تحفہ، ارمغاں'' کا دعوت سے اور ''جراحت تحفہ'' سے ''نادیدنی'' کو

ربط و تعلق نہیں، "داغ جگر ہدیہ" لا کر یہ عیب دور کر دیا ہے اور اب باہمی مناسبت و تعلق قائم ہو گیا:

جراحت تحفہ، الماس ارمغاں، داغِ جگر ہدیہ
مبارک باد! اسد، غم خوارِ جانِ درد مند آیا

حجابِ سیرِ گل، آئینۂ بے مہریِ قاتل
کہ اندازِ بخوں غلتیدنِ بسمل، پسند آیا

"بیاضِ غالب"، "نسخۂ بھوپال" اور "نسخۂ شیرانی" کے متن میں یہی ہے۔ "نسخۂ بھوپال" میں 'حجاب' کی جگہ 'ہوائے' بنایا ہے اور یہ ترمیم "نسخۂ شیرانی" کی کتابت کے بعد عمل میں آئی ورنہ "نسخۂ شیرانی" کے متن میں بھی یہ مرمہ شکل ہوتی۔

اس ترمیم کو دیکھ کر غالب کے شعور کو داد دیے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ صرف ایک لفظ کے بدل دینے سے مضمون کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا ہے۔ پہلے یہ خیال تھا کہ محبوب کو بسمل کے خون میں تڑپنے کا انداز پسند ہے۔ اس سیرِ گل کے پردے میں اپنی بے مہری کو پیش کیا ہے۔ اس مضمون میں محبوب کی بہانہ جوئی کا اظہار تھا جو عدمِ استادی کی دلیل ہے، اور کوئی شاعر ہوتا تو وہ اس کو ہرگز نہ بدلتا کیونکہ وہ اس کو ایک ادائے حسن خیال کرتا، لیکن عشقِ توانا اور حسنِ دلیر کے قائل تھے اسی لیے انھوں نے "حجاب" کو ترک کر کے "ہوا" (خواہش) کو ترجیح دی اور مضمون کو بہت بلند کر دیا، یعنی محبوب کو بسمل کے خون میں تڑپنے کا انداز پسند ہے، وہ اس تماشے کا شیدائی ہے۔ یہ اس کی بے مہری کی دلیل اور عدمِ توجہ، بے پروائی کا اظہار ہے۔ اسی خیال کو ایک اور شعر میں اس طرح ظاہر کیا ہے:

انھیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو، دیکھنا شوخی بہانے کی

بلحاظِ مضمون و بندشِ الفاظ پہلا شعر بلند ہے، مگر فارسی کے غلبے کی وجہ سے تفہیم میں دقت ہوتی ہے اور یہ طرزِ بیدل کا اثر ہے۔ شعر تمثیلی ہے، یعنی پہلا مصرع دعویٰ ہے اور دوسرا دلیل

"بے مہری قاتل" کا ثبوت "انداز بخوں غلطیدنِ بسمل، پسند آیا" سے دیا گیا ہے۔ اب شعر کی شکل یہ ہے:

ہوائے سیرِ گل، آئینۂ بے مہری قاتل
کہ اندازِ بخوں غلطیدنِ بسمل، پسند آیا

سوادِ چشمِ بسمل، انتخابِ نقطہ آرائی
خرامِ ناز بے پروائی قاتل، پسند آیا

"بیاضِ غالب"، "نسخۂ بھوپال" میں یہ شعر ہے۔ "نسخۂ بھوپال" میں اس پر "لالا" لکھ دیا تھا جس سے یہ مقصد تھا کہ اسے حذف کر دیا گیا ہے۔ اس کو خارج کرنے کی بظاہر یہ وجہ ہے کہ مصرعِ ثانی میں حرکت کا تصور "خرامِ بے پروائی قاتل" سے ابھرتا ہے اور مصرعِ اول میں سکون کی حالت ہے، نیز اس مصرع میں بیان کی خامی اور ابلاغ کی کوتاہی بھی ہے۔ بات واضح نہیں ہوتی یہ تمام باتیں دور کرتے ہوئے اس کیفیت کو اس طرح ادا کیا:

روانی ہائے موجِ خونِ بسمل سے ٹپکتا ہے
کہ لطفِ بے تحاشا رفتنِ قاتل پسند آیا

اب شعر واضح ہو گیا، مگر حقیقت امر یہ ہے کہ پہلا شعر اپنی کیفیت و جامعیت کے لحاظ سے بہت بلند ہے مگر اس کیفیت کو تصور میں لانے کے لیے قوتِ متخیلہ کو بہت کوشش کرنی پڑتی ہے اور کتنے ہی خلا اپنی طرف سے پُر کرنے میں دقت ہوتی ہے۔ پہلے مرکزی خیال یہ تھا کہ مشاہدہ یہ ہے کہ چشمِ بسمل کھلی رہتی ہے اور جب آنکھ مرتے وقت کھلی رہے تو اس میں آخری منظر جو پیشِ نظر ہوتا ہے ثابت و قائم ہو جاتا ہے۔ اس مشاہدے سے یہ بات پیدا کی کہ بسمل کو قاتل کا خرامِ ناز بے پروا پسند آیا اور اسی منظر سے اس کی آنکھ کی پتلی آراستہ ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ بیان کی خامی، اور ابلاغ کی کوتاہی نے اس حقیقت کو سہل الحصول نہ رہنے دیا اور اس تک رسائی کے لیے چشمِ بسمل کی کیفیت و حالت کے مشاہدے یا علم کا ہونا ضروری ہے جو عام نہیں۔

دوسرا شعر صاف تو ہو گیا لیکن وہ کیفیت و لطافت نہیں جو پہلے شعر میں تھی۔ "لطف بے تماشا رفتن" میں ذہن اولاً تو خوف زدہ حالت میں بھاگنے کی تصویر بناتا ہے جو حسن کے لیے زیب نہیں دیتا، پھر ذرا سی فکر کے بعد بوجہ شوق جھینپنے کی حالت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ پہلے شعر کا مصرع ثانی بہت بلند ہے، اگر اس کے لیے کوئی اور مصرع بہم پہنچ جاتا تو شعر لاجواب ہو جاتا۔

جز قیس اور کو نہ ملا عرصۂ تپش
صحرا مگر بتنگیِ چشمِ حسود تھا

"بیاضِ غالب" میں یہ غزل نہیں ہے، "نسخۂ بھوپال" میں ہے اور اسی میں مصرع اول کو بدل دیا ہے۔ "کو نہ ملا عرصۂ تپش" کی جگہ "کوئی نہ آیا بروئے کار" بنایا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ ظاہر ہے کہ حاسد کی آنکھ میں کوئی نہیں سماتا اور وہاں "قیس کو عرصۂ تپش" مل رہا ہے۔ دعوے کی دلیل ناقص ہو گئی تھی، اگرچہ دلیل اپنی جگہ مکمل اور درست تھی اس لیے دعوے میں ترمیم کر دی کہ مجنوں کے علاوہ اور کوئی بروئے کار نہ آیا۔ اس نے میدانِ عشق میں کام کر دکھایا۔ اس کے علاوہ اور کوئی بھی کامیاب نہ ہوا، اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ اور کوئی بھی صاحبِ ہمت نہ تھا بلکہ سببِ اصلی یہ ہے کہ صحرا (عمل گاہِ مجنوں) حاسد کی آنکھ کی طرح تنگ تھا کہ اس میں اور گنجائش ہی نہیں رہی:

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بتنگیِ چشمِ حسود تھا

آشفتگی نے نقشِ سویدا کیا ہے عرض
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

یہ شعر بھی "بیاضِ غالب" میں نہیں، "نسخۂ بھوپال"، "نسخۂ شیرانی" میں یہی ہے۔ "نسخۂ شیرانی" میں ان لکھ کر حاشیے میں اصلاح کی ہے۔ "ہے عرض" کی جگہ "درست" بنایا ہے۔ اصلاح کا مقصد یہ ہے کہ "عرض" (پیش) کرنے میں عمل اور دخل صرف اتنا ہے کہ چیز لے کر پیش

کردی۔ اس میں عملِ تخلیق کو دخل نہیں ہوتا اور مصرع ثانی میں "سرمایہ" کا تقاضا یہ ہے کہ تصرف و تخلیق کا ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ لفظ "درست" میں آشفتگی کا عمل و تصرف ابھرتا ہے، کیونکہ "درست کرنا" کے معنی مکمل کرنا، آراستہ کرنا، ٹھیک کرنا ہیں۔ اس طرح "سرمایہ" کا مصرف و مقصد پورا ہو جاتا ہے:

آشفتگی نے نقش سویدا کیا درست
ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
مژگاں جو وا ہوئی، نہ زیاں تھا نہ سود تھا

یہ شعر بھی "بیاض غالب" میں نہیں، "نسخۂ بھوپال" اور "نسخۂ شیرانی" میں ہے اور اسی طرح ہے۔ بعد کو "مژگاں جو وا ہوئی" کو "جب آنکھ کھل گئی" سے بدل دیا ہے۔ بظاہر وجہ تبدیلی یہ نظر آتی ہے کہ خواب کے بالمقابل بیداری کا بیان چاہیے تھا۔ اگرچہ مژگاں وا ہو جانے میں بھی بیداری کی کیفیت اور علامت ہے لیکن اس میں بیداری غیر یقینی ہے، کیونکہ اکثر ایسا بھی مشاہدے میں آیا ہے کہ انسان محوِ خواب ہوتا ہے اور اس کی پلکیں کھلی رہتی ہیں، مگر اس حالت میں آنکھ کی قوتِ مشاہدہ معطل ہوتی ہے، دیکھتی نہیں۔ اس کے مقابلے میں "آنکھ کھل جانا" محاورہ ہے بمعنی بیدار ہو جانا، جاگنا، ہوشیار ہونا۔ اس لیے غیر یقینی امر کو ترک کر کے یقینی کو اختیار کیا اور یہ فنی شعور کی پختگی کی علامت اور بہتر ابلاغ کی کوشش کا ثبوت ہے:

تھا خواب میں خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی، نہ زیاں تھا نہ سود تھا

شور پندِ ناصح نے زخم پر نمک باندھا
آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا؟

یہ شعر بھی "بیاضِ غالب" میں نہیں ہے۔ "نسخۂ شیرانی" میں ہے۔ "نسخۂ حمیدیہ" کے مرتب نے اس طرح لکھا ہے کہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اصلاح "نسخۂ بھوپال" میں ہوئی مگر "نسخۂ عرشی" کے اختلافِ نسخ میں یہی صورت ان دونوں نسخوں میں بتائی ہے گویا اصلاح بعد کو کی گئی۔

غالب نے "باندھا" کی جگہ "چھڑکا" بنا دیا ہے۔ اس تبدیلی کی وجہ یہ ہے کہ شعور کی مناسبت سے "چھڑکا"، تسلسلِ عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ "باندھا" میں جمود کی کیفیت ہے جو شعر کے منافی ہے۔ زخم پر یا زخموں پر نمک چھڑکنا محاورہ بھی ہے، نمک باندھنا نہیں، مگر غالب پر فارسی کا غلبہ تھا اس لیے انھوں نے فارسی محاورہ "نمک بستن" کا ترجمہ کر دیا ہے۔

مصرعِ ثانی میں "آپ" کے ساتھ "تم" آیا ہے۔ بظاہر یہ شترگربگی معلوم ہوتی ہے، مگر ایسا نہیں ہے بلکہ اس مصرع کے دو حصے ہیں: ایک "آپ سے کوئی پوچھے" قولِ شاعر و عاشق اور دوسرا "تم نے کیا مزا پایا؟" جس کا قائل جزو اول کا "کوئی" ہے، اس لیے یہ شترگربگی کی زد میں نہیں آتا۔ "تم" اس لیے استعمال ہوا کہ یہ اس شخص کا قول ہے جو ناصح سے افضل اور باز پرس کر سکتا ہے، نیز اس میں "آپ" بطور طنز بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے:

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا؟

عشرتِ ایجاد، چہ بوئے گل و کو دودِ چراغ
جو تری بزم سے نکلا، سو پریشاں نکلا

یہ شعر بھی "بیاضِ غالب" میں نہیں، "نسخۂ بھوپال" میں اسی طرح ہے اور اسی میں مصرعِ اول کو بدل کر "بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل" بنایا ہے۔

یہ غالب کا بہت مشہور شعر ہے۔ شکلِ اول میں اصلاح سے جو معنوی اور فنی تبدیلی واقع ہوئی وہ ظاہر ہے۔ مصرعِ اول کی پہلی صورت معنوی اعتبار سے مصرعِ ثانی سے مطابقت نہیں رکھتی، کیونکہ مفہوم یہ تھا کہ بوئے گل و دودِ چراغ دونوں کی ایجاد میں عشرت کا تصور کارفرما ہے یا

دونوں کی ایجاد کا سبب خوشی ہے۔ یہ دونوں فطرتاً باہر نکل جانے والی چیزیں ہیں جو تیری بزم سے بحالِ پریشاں باہر نکل رہی ہیں اور ان کی یہ حالت ہی خوشی کا باعث ہے۔ یہاں صرف عشرت و پریشانی میں تضاد کی صنعت تھی۔ تمثیل کے لحاظ سے استدلال میں کوتاہی تھی۔ دعویٰ نہایت جامع، مستحکم اور قوی تھا۔ دلیل میں نقص تھا کہ دعوے کو ثابت نہیں کر رہی تھی، اس لیے مصرع بدل کر "بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل" لکھا کہ یہ تینوں بحالتِ پریشانی محفل سے نکل رہے ہیں اس طرح مصرع رواں ہو گیا، ثقالت دور ہو گئی، معنوی اعتبار سے بلاغت کی شان پیدا ہو گئی۔ شعر میں تمثیلیہ اور بیانیہ دونوں انداز پیدا ہو گئے۔ "نالۂ دل" کے اضافے سے مضمون بلند ہو گیا۔

بعض حضرات نے اس شعر کو کسی کے فارسی شعر کا ترجمہ بتایا ہے۔ اس ترمیم و اصلاح کی صورت میں ان حضرات کا دعویٰ غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ ایک صاحب نے یہاں تک جرأت کی کہ اسے بیدل کے اس شعر سے ماخوذ قرار دیا:

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
ہر کہ بخاست ز بزمِ تو پریشاں بخاست

اول تو فارسی کا یہ انداز ہی بیدل کا نہیں، دوسرے بیدل کے کلام میں یہ شعر نہیں پایا جاتا۔ خدا معلوم، ان صاحب کا ماخذ کیا ہے؟ تیسرے شعر کی ترمیمی منازل اس امر پر دال ہیں کہ یہ ترجمہ یا ماخوذ شے نہیں ہے۔

مصرعِ ثانی کے "سو" کی جگہ "گل رعنا" میں "وہ" ہے۔ یہ بظاہر سہوِ قلم یا سہوِ ناقل معلوم ہوتا ہے، کیونکہ اسی غزل میں اور بھی شعر ہیں جن میں "جو" کی جزا "سو" ہے:

جوہرِ ایجادِ خطِ سبز ہے خود بینیِ حسن
جو نہ دیکھا تھا، سو آئینے میں پنہاں نکلا

دل میں پھر گریے نے اک شور اٹھایا، غالب
آہ! جو قطرہ نہ نکلا تھا، سو طوفاں نکلا

علاوہ ازیں "گلِ رعنا" کے علاوہ اور کہیں یہ تبدیلی نہیں ملتی۔ اب شعر کی صورت یہ ہے۔

بوئے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا ، سو پریشاں نکلا

مرگیا صدمۂ آواز سے قم کی غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

یہ شعر بھی "بیاضِ غالب" میں نہیں ہے۔ "نسخۂ بھوپال" اور "نسخۂ شیرانی" میں اسی شکل میں ہے۔ "گلِ رعنا" میں "آواز سے قم کی غالب" کو بدل کر "یک جنبشِ لب سے غالب" بنایا ہے۔ اس تبدیلی سے مفہوم میں جو وسعت پیدا ہوئی، وہ قابلِ داد ہے، نیز ایک معنوی سقم دور کر دیا گیا ہے۔ "قم" عربی میں امر کا صیغہ ہے جس کے معنی یہ ہیں "اٹھ، کھڑا ہو"۔ اصطلاحاً مردہ جلانے کے لیے "قم باذن اللہ" یا "قم باذنی" استعمال کرتے ہیں اور تنہا "قم" استعمال کر کے بھی یہی اصطلاحی مفہوم لیا جاتا ہے۔ حضرت عیسیٰ کی دو صفتیں مشہور ہیں: ایک مردہ جلانا، دوسرے مریضوں کو صحت عطا کرنا، کیونکہ ابتدا میں "مرگیا" کا لفظ آ گیا تھا اس لیے شاعر نے قم کہہ دیا، لیکن مصرعِ ثانی میں "ناتوانی اور دمِ عیسیٰ" آ رہا ہے۔ اول مرتبہ اس کی طرف شاعر کے ذہن کی رسائی نہیں ہوئی۔ قم کا تعلق اصولاً ناتوانی سے نہیں ہے۔ ناتوانی کے پیشِ نظر حضرت عیسیٰ کی دوسری صفت مریضوں کو اچھا کرنے کا اظہار مقصود ہونا چاہیے تاکہ ناتوانی کی انتہا ظاہر ہو جائے، نیز "دم" کا تعلق بھی "قم" اور "آواز" سے اس لیے قائم نہیں ہوتا کہ "دم" سانس اور پھونک کو کہتے ہیں اس میں آواز کا تصور نہیں، اسی لیے مصرعِ اول میں تبدیلی کی اور "یک جنبشِ لب" استعمال کیا بادی النظر میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ "قم" کی منزل "جنبشِ لب" سے افضل و برتر ہے اور اس میں تاثیر زیادہ ہے۔ یعنی عاشق اتنا ناتواں ہے کہ وہ ایسی آواز جو مردوں کو جلا دے، اس کو بھی درست نہیں کر سکا لہٰذا "قم" کا استعمال بہتر ہے۔ لیکن ذرا غور کیا جائے تو واضح ہوگا کہ یہ بلاغت سے بعید اور خلافِ حقیقت بات ہوگی، کیونکہ وہ امر جس کا محل ہی نہ ہو تو وہ تاثیر کہاں پیدا کر سکے گا اور اگر اثر ہوگا تو برعکس اور اعتراض وارد ہوگا کہ بے محل بات نے الٹا اثر کیا، ناتوانی کی انتہا کا اس میں

دخل نہیں۔ ''جنبشِ لب'' اس لیے برمحل ہے کہ اس سے بیمار کو اچھا کرنے کی خاطر ''دم کرنا'' اور ''پھونک مارنا، پھونکنا'' مراد ہے۔ یہ بات ''ناتوانی'' دور کرنے کے لیے مناسب ہے، لیکن ناتوانی اتنی شدید ہے کہ وہ ہونٹوں کی حرکت یعنی ''پھونک، دم'' کی ضرب بھی برداشت نہ کرسکی اور موت واقع ہوگئی۔ ''قُم'' آواز ہے جس کا تعلق صرف حسِ سامعہ سے ہے اور آواز کی چوٹ جسم پر نہیں پڑتی، دل پر ضرور پڑتی ہے مگر وہ آواز ہم ناک و ناگوار ہوتی ہے۔ پھونک، دم جب کسی کے جسم تک پہنچتا ہے تو اس کی ضرب کا اثر جسم پر ہوتا ہے۔ ناتوانی اس ضربِ دم کو بھی برداشت نہ کرسکی اور موت واقع ہوگئی۔ ناتوانی کا عالم حیات کا عالم ہے اور بیماری کی حالت ہے، اس کے لیے ''دمِ عیسیٰ'' استعمال ہوا ہے۔ اور ''قُم'' کا لفظ بعد موت استعمال ہوتا ہے۔ اس سے پہلے نہیں۔ پس ان امور کے پیشِ نظر یہ تبدیلی اہم ہے اور برمحل:

مرگیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب

ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

ہم نے ان چند اشعار پر غالب کی اصلاح مع توجیہات و اسباب پیش کی ہے۔ اس طرح کی بہت سی اصلاحیں ہیں جن میں وقیع و غیر وقیع سب شامل ہیں۔ ان اصطلاحات کی روشنی میں بھی غالب کے ذہنی ارتقا اور تنقیدی شعور کی نشو و نما، جلا اور پختگی کے آثار نظر آجائیں گے۔

(۱۹۷۰ء)

غالب کے متعلق میر کی رائے

غالب نے ہمیشہ شکایت کی کہ ان کے کلام کی کما حقہٗ قدر و منزلت اہلِ زمانہ نے نہیں کی اور جب بات بات پر اعتراض کیے گئے اور قدم قدم پر مخالفت کی گئی تو غالب کہنے پر مجبور ہو گئے "گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل"۔ جب معترضین نے زیادہ تنگ کیا تو صاف کہہ دیا:

نہ ستائش کی تمنا، نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

معترضین کی تو کوئی کمی نہ تھی کمی تھی، تو سخن فہموں کی جس کا گلہ ان کے فارسی و اردو خطوط میں پایا جاتا ہے۔ دیکھیے، اس انداز فریاد میں کتنا درد ہے:

بیا ور ید گر ایں جا بود زباں دانے
غریب شہر سخن ہائے گفتنی دارد

اس کے علاوہ ان کو کوئی خاص ممدوح بھی نصیب نہیں ہوا اور کسی قصیدے کا صلہ بھی خاطر خواہ نہیں ملا۔ فقط ریاست رام پور سے ان کو دس سال تک صرف ۱۰۰ روپے ماہوار وظیفہ ملتا رہا۔ ممدوح و صلہ نہ ملنے کی شکایت بعض جگہ بڑی پُر درد ہے۔

غالب شاعری میں خود کو بہت بلند مرتبہ خیال کرتے تھے اور ایسا خیال کرنے میں وہ حق بجانب بھی تھے، روح القدس کو بھی اپنا ہم زباں خیال نہیں کرتے تھے:

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے سخن کی میں
روح القدس اگرچہ مرا ہم زباں نہیں

لیکن زمانے کی اس قدر ناشناسی میں بھی غالب کی قدر دانی ہوتی رہی۔ ان کے متعلق ابتدا سے

سخن تمیزی سے لوگوں میں موافقت و مخالفت کے جذبات پائے جاتے ہیں۔ اس ادبی کش مکش کا سلسلہ آج تک جاری ہے۔ جس میں افراط و تفریط و اعتدال کے جذبے کارفرما ہیں۔ ان کے دیوان کو الہامی کتاب کہا جاتا ہے۔ ان کے کلام کو مہمل اور دائرۂ شاعری سے خارج بتایا گیا، اردو کا بہترین اور عظیم شاعر تسلیم کیا گیا۔

اب یہ دیکھتے ہیں کہ غالب اپنی شاعری کے ابتدائی زمانے میں کیا حیثیت رکھتے تھے۔ غالب کی ادبی زندگی کا آغاز ہی تھا کہ ان کو تذکروں میں جگہ دی جانے لگی، اساتذۂ فن ان کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرنے لگے۔ ہمیں اس سلسلے میں سب سے پہلے میر تقی میر کی رائے ملتی ہے جس کا ذکر خواجہ حالی نے اس طرح کیا ہے:

"جس روش پر مرزا نے ابتدا میں اردو کا شعر کہنا شروع کیا تھا قطع نظر اس کے کہ اس زمانے کا کلام خود ہمارے پاس موجود نہیں ہے، اس روش کا اندازہ اس حکایت سے بخوبی ہوتا ہے۔ خود مرزا کی زبانی سنا گیا ہے کہ میر تقی میر نے، جو مرزا کے ہم وطن تھے، ان کے لڑکپن کے اشعار سن کر یہ کہا تھا کہ اگر اس لڑکے کو کوئی استاد مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا"۔(۱)

اور حاشیے میں لکھا:

"مرزا کی ولادت ۱۲۱۲ھ میں ہوئی اور میر کی وفات ۱۲۲۵ھ میں واقع ہوئی۔ اس سے ظاہر ہے کہ مرزا کی عمر میر کی وفات کے وقت تیرہ چودہ برس کی تھی۔ مرزا کے اشعار ان کے بچپن کے دوست نواب حسام الدین حیدر خاں مرحوم والد نامظر حسین مرزا صاحب نے میر تقی میر کو دکھائے تھے"۔(۲)

خواجہ حالی کے اس بیان کو کچھ شک کا پہلو دیا جاتا ہے۔ شیخ محمد اکرام، مالک رام اور مولانا مہر نے اس روایت کے متعلق کچھ ایسی ہی باتیں بیان کی ہیں۔ شیخ محمد اکرام، مصنف آثار غالب حاشیے کی گنجلک عبارت سے اس غلط فہمی کا شکار ہو گئے کہ حسام الدین، غالب کے بچپن کے دوست

تھے، حالانکہ حسام الدین کی حیثیت غالب کے نزدیک ایک بزرگ اور مربی کی تھی۔ بچپن کے دوست ان کے لڑکے حسین مرزا تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

"لیکن وہ (حسام الدین حیدر) غالب کے بھی بچپن کے دوست تھے اور حالی کے مطابق انھی نے مرزا کے اشعار میر تقی میر کو سنائے تھے، جب ابھی مرزا کی عمر تیرہ چودہ برس سے زیادہ نہ تھی"۔(۳)

اگر مولانا حالی حاشیے میں اس طرح لکھتے: "مرزا کے اشعار ان کے بچپن کے دوست ناظر حسین مرزا صاحب کے والد نواب حسام الدین حیدر خاں نے میر تقی میر کو دکھائے تھے" تو شیخ اکرام غلط فہمی کا شکار نہ ہوتے۔

مالک رام متحیر ہو کر لکھتے ہیں:

"یہاں غور کے قابل یہ بات ہے کہ میر کی وفات ۲۰ر ستمبر ۱۸۱۰ء (مطابق ۲۰ر شوال ۱۲۲۵ھ) کو ہوئی اور یہ معلوم ہے کہ وہ اپنی زندگی کے آخری دو تین برس لکھنؤ سے باہر کہیں نہیں گئے۔ پس ظاہر ہے کہ نواب حسام الدین حیدر خاں نے لکھنؤ ہی میں جا کر انھیں غالب کی کوئی غزل دکھائی ہوگی جس پر انھوں نے اس رائے کا اظہار کیا۔ میر کی وفات کے وقت غالب کی عمر تیرہ چودہ برس سے کم تھی(۴) اور چونکہ انھوں نے دس گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنا شروع کیا، اس لیے دوسرے لفظوں میں اس وقت ان کی شاعری کی عمر دو ڈھائی برس ہوگی۔ اس عمر کے لڑکے کا کلام ایک شہر سے دوسرے شہر میں جانا بجائے خود حیرت ناک بات ہے اور پھر اسے شاعری کے مرکز لکھنؤ میں لے جانا اور خدائے سخن میر کے سامنے رائے کے لیے پیش کر دینا تو اور بھی حیرت ناک اور اپنی قسم کا واحد واقعہ ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات۔ اس نہایت ابتدائی زمانے میں ایسے ارباب نظر کی کمی نہیں تھی جو مرزا کے کلام کو وقعت کی نگاہ سے دیکھتے اور اسے ایک جگہ سے دوسری جگہ بطور تحفہ لے جانے کے قابل سمجھتے تھے"۔(۵)

مالک رام صاحب نے شاعری کی عمر متعین کرنے میں زیادہ تفحص سے کام نہیں لیا ہے، یہ بحث آگے آئے گی۔ "ماہِ نو" فروری ۱۹۳۹ء میں مولانا مہر کا ایک مضمون بعنوان 'غالب اور میر تقی' شائع ہوا جس میں میر کی رائے لینے کو غیر یقینی قرار دیا گیا ہے۔ مولانا مہر "یادگارِ غالب" سے عبارت نقل فرما کر تحریر فرماتے ہیں:

"مجھے ابتدا ہی سے اس حکایت کے متعلق شبہات رہے ہیں اور جب کبھی اس پر غور کیا، یہی احساس اور تاثر نے کر اٹھا کہ یہ صحیح نہیں ہو سکتا۔

خواجہ حالی نے روایت کی سند کے سلسلے میں الفاظ ایسے استعمال کیے ہیں جن سے متبادر ہوتا ہے کہ یہ واقعہ انھوں نے بالواسطہ غالب سے نہیں سنا بلکہ حلقۂ ارادت کے کسی دوسرے فرد نے اسے بیان کیا، یہی وجہ ہے کہ لکھا 'خود مرزا کی زبانی سنا گیا ہے' یہ نہیں لکھا کہ میں نے یا ہم نے خود مرزا سے سنا ہے"۔

اس کے بعد مولانا مہر فرماتے ہیں کہ خواجہ حالی کی شنید درست ہے۔ اس پر شبہ نہیں اور خواجہ حالی نے بغیر تحقیق یہ حکایت درج بھی نہیں کی ہو گی لیکن حکایت مرزا کے عالمِ سرور کی پیداوار معلوم ہوتی ہے، نیز خواجہ حالی جب غالب کے پاس پہنچے تو ان کی شہرت نصف النہار پر تھی۔ اثبات کے لیے ایسے واقعات کی ضرورت بھی نہ تھی۔ مولانا مہر نے اس شکایت کو مولانا ابوالکلام آزاد کی بھی رفعِ اشتباہ کی غرض سے پیش کر کے مستبعد جتایا۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے فرمایا کہ عام حالات کے اعتبار سے تو یہ ضرور مستبعد معلوم ہوتی ہے لیکن خاص خاص حالات میں چنداں مستبعد بھی نہیں اور اس ضمن میں غالب کے واقعات بیان کیے گئے کہ وہ گیارہ برس کی عمر میں شعر کہنے لگے اور چودہ برس کی عمر میں فارسی کے ان اسرار و رموز سے واقف ہو گئے جن سے معمر اساتذہ بھی واقف نہ ہو سکے۔ بعد ازاں ضمناً اپنے واقعات بیان کیے کہ خود انھوں نے اسی عمر میں شعر گوئی اور نثر نویسی شروع کر دی تھی۔ مولانا مہر کا شبہہ دور کرنے کے لیے مولانا آزاد نے آخر میں فرمایا:

"میں نے یہ حالات صرف رفعِ غرابت کے لیے سنائے۔ ہیں اگر میں اس عمر میں تک بندی کرنے لگا تو غالب جیسی شخصیت کے لیے، جسے قدرت نے

شاعری ہی کے لیے پیدا کیا تھا، یہ بات کیوں مستبعد تصور کی جائے"۔

مولانا آزاد کے اس بیان اور استدلال کے باوجود لانا مہر سب سے پہلے اس پر غور فرماتے ہیں کہ غالب کے اشعار صغر سنی کے عالم میں آگرے سے باہر اور پھر لکھنؤ جیسے شہر میں میر صاحب کی خدمت میں پیش کرنے اور رائے لینے کی کیا ضرورت تھی۔ اس سلسلے میں مولانا مہر غالب کے خسر نواب الٰہی بخش خاں معروف اور نواب حسام الدین حیدر خاں کے تعلقات پر روشنی ڈالتے ہیں، لیکن ان کے نزدیک نواب حسام الدین کا رائے لینا اس لیے قرین قیاس نہیں کہ حکایت میں رائے لینے کی وجہ بیان نہیں ہوئی۔ تو قیاتی جائزہ لیتے ہوئے میر کے سنہ وفات اور ان کی بیماری کے زمانے کی حالت بیان فرماتے ہیں کہ میر عمر کے آخری حصے میں ضعف بصر اور دوسرے امراض حزنہ میں مبتلا ہو گئے تھے، گوشہ نشینی اختیار کر لی تھی۔ بیٹی، بیٹا اور اہلیہ یکے بعد دیگرے داغ مفارقت دے گئے جس سے حواس مختل ہو چکے تھے۔ ربیع الثانی ۱۲۲۵ھ میں قولنج کا سخت دورہ پڑا اور اسی حالت میں وفات پا گئے۔ ۱۲۲۳ھ یا زیادہ سے زیادہ ۱۲۲۴ھ میں میر صاحب کے حواس مختل ہو چکے تھے۔ آخری چند ماہ شدت مرض میں بسر کیے۔ یہ حالات بیان کرنے کے بعد موصوف فرماتے ہیں:

"غرض جس بزرگ کی زندگی کے آخری دو تین برس وارفتگیِ حواس اور ہجوم امراض میں گزرے، اس کے متعلق یہ روایت کیونکر قابلِ یقین ہو سکتی ہے کہ آگرے سے گیارہ برس کے بچے[۱] کے اشعار اس (میر صاحب) کے ملاحظے کے لیے لکھنؤ بھیجے گئے۔ اس نے اشعار دیکھے اور یہ رائے ظاہر کی کہ اگر اس بچے[۲] کو کامل استاد مل جائے گا اور سیدھے راستے پر ڈال دے گا تو یہ لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا"۔

مذکورہ بیانات کے مطابق روایت میں حیرت و استعجاب یا عدم صحت کے سلسلے میں امور ذیل غور طلب ہیں:

(۱) خواجہ حالی کا انداز بیان خود اس بات پر دال ہے کہ یہ روایت انھوں نے خود غالب سے

نہیں سنی۔

(ب) حیرت یا شک کا پہلو یہ ہے کہ گیارہ بارہ برس کے لڑکے کے اشعار ایک کہنہ مشق شاعر کے سامنے پیش کرنے کی کیا ضرورت تھی۔

(ج) میر کے آخری ایام حیات اس قابل نہ تھے کہ ان کے سامنے ایک لڑکے کے اشعار پیش کیے جاتے اور رائے لی جاتی۔ آخری زمانے میں وہ اس قابل بھی نہ تھے کہ رائے دے سکتے

(د) نواب حسام الدین حیدر کا رائے لینا بھی قرین قیاس نہیں، کیونکہ وہ دلی میں رہتے تھے اور اس زمانے میں غالب سے تعلقات کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔

امور مذکورہ کے سلسلے میں اگر غالب کے حالات کا بنظر تعمق مطالعہ کیا جائے تو یہ تمام باتیں صاف ہو جاتی ہیں اور ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ میر سے رائے لینے کی حکایت مستبعد نہیں ہے بلکہ قرین قیاس ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

(۱) مولانا حالی کے اندازِ بیان پر شبہ ان الفاظ کی وجہ سے ہے: "خود مرزا کی زبانی سنا گیا ہے"۔ اس بات کو تسلیم کرنے میں کوئی حجت نہیں کہ ممکن ہے کہ خواجہ صاحب نے خود غالب کی زبانی یہ بات نہ سنی ہو لیکن الفاظ کی بنا پر شنید کے انکار کا پہلو نکالنا مناسب معلوم نہیں ہوتا، کیونکہ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ فعلِ معروف کو عمداً ترک کر کے فعلِ مجہول اختیار کرنا پڑتا ہے، اس کی متعدد وجوہ ہوا کرتی ہیں۔ کبھی انانیت کے الزام سے بچنا مقصود ہوتا ہے اور کبھی اور امر، لیکن سوچنا یہ ہے کہ مولانا حالی نے اگر غالب سے نہیں سنا تھا تو راوی کا نام لکھ دینے میں کون سا امر مانع ہو سکتا تھا یہ حکایت ایسی نہیں کہ کوئی صاحب اس کے سلسلے میں اپنا نام دیکھ کر جز بز ہوتے یا ان کے نام کی وجہ سے حالی پر حرف آتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "یادگار غالب" کی تحریر کے زمانے میں ان کو یہ روایت یاد آئی اور راوی کا نام یاد نہ آ سکا تو انھوں نے فعلِ مجہول میں ادا کر دیا۔ مولانا حالی کو اس حکایت پر اتنا یقین تھا کہ "یادگار غالب" میں انھوں نے اس حکایت کا حوالہ ایک اور جگہ بھی دیا ہے۔ مرزا کے کلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مرزا کے حق میں جو پیشین گوئی میر تقی میر نے کی تھی، اس کی دونوں شقیں

ان کے حق میں پوری ہوئیں"۔ (۸)

اس سے صاف ظاہر ہے مولانا حالی کو اس حکایت کے بارے میں کسی قسم کا شک و شبہ نہیں تھا بظاہر یہ بات کہ عبارت میں بجائے فعلِ معروف کی جگہ فعلِ مجہول استعمال کیا گیا ہے اس لیے روایت کی درستی کا قائل نہ ہونا کوئی وقیع بات نہیں ہے۔ بسا اوقات ایسا ہم خود بھی کرتے ہیں۔

(ب) غالب کے اشعار میر کے سامنے پیش کرنے اور ان کی رائے معلوم کرنے کی کیوں ضرورت پیش آئی؟ اس سلسلے میں سب سے پہلے اس کا تعین ضروری ہے کہ غالب نے اپنی عمر کے کس حصے میں شاعری شروع کی۔ اگر یہ پہلو روشن ہو جائے تو تیسرا امر خود بخود واضح ہو جائے کہ آیا میر اس زمانے میں رائے دینے کے قابل تھے یا نہیں۔ غالب نے کلیاتِ فارسی کے خاتمے میں آغازِ شاعری کے متعلق خود لکھا ہے:

"از روزے کہ شمارۂ سنین عمر از احاد فرا ترک رفت رشتۂ حساب زحمت یازدہمیں گرہ بخود گرفت، اندیشہ در روا روگام فراخ برداشت و گریوہ مغاک بیادیہ سخن پیمودن آغاز نہاد"۔ (۹)

ظاہر ہے کہ غالب نے گیارہ بارہ سال کی عمر میں شعر کہنے شروع کیے، لیکن یہاں یہ امر ملحوظِ خاطر رہے کہ یہ عبارت کلیاتِ فارسی نظم کے خاتمے کی ہے، اس لیے یہ خیال کرنا حق بجانب ہوگا کہ یہ بیان فارسی شاعری سے متعلق ہے جس پر "گامِ فراخ" کے الفاظ خود ارتقا کی طرف اشارہ کر رہے ہیں یعنی اردو کے ساتھ ساتھ فارسی کی طرف قدم بڑھایا۔ "گل رعنا" کے دیباچے میں اردو شاعری کے متعلق لکھا ہے:

"چوں در آغاز خار خار جگری کاوی شوقم ہمہ صرف نگارش اشعار اردو زبان بود در مسلک ایں تحریر ہماں جادہ گزار اردو ہماں راہ سپردہ شدہ"۔ (۱۰)

اسی طرح نواب شمس الامرا نائب والیٔ حیدر آباد کو لکھتے ہیں:

"شعر و سخن را با نہاد کمترین پیوند روحانی است و خامہ از بدو فطرت در گہر افشانی۔ در آغاز ریختہ گفتے و بار دو غزل سرائے بودے تا بپارسی زبان ذوقِ سخن

یافت ازاں وادی عنان اندیشہ برتافت۔ دیوان مختصرے از ریختہ فراہم آوردو آنرا گلدستۂ طاق نسیان کرد۔ کما بیش سی سال است کہ اندیشہ پارسی سگال است"۔[11]

اے مظہر کل درازل آثار کرم را
منت بسر لوح ز اسم تو قلم را

یہ خط اس قصیدے کے ساتھ بھیجا گیا تھا۔ یہ قصیدہ مخطوطہ بانکی پور لائبریری میں شمس الامرا نائب والی حیدرآباد کے نام معنون ہے اور اس مخطوطے کی تاریخ اختتام تحریر ۱۵ر ذیقعدہ ۱۲۵۷ھ اور مطابق ۲۹ر دسمبر ۱۸۴۱ء ہے جس سے ثابت ہوتا ہے کہ خط مذکورۂ بالا اس سے پہلے بھیجا گیا اور دیوان ے خانۂ آرزو مرتبہ ۱۸۳۵ء میں یہ قصیدہ موجود نہیں، گویا ۳۸ء اور ۴۱ء کے درمیان یہ قصیدہ کہا گیا ہے۔ دیوان مطبوعہ ۱۸۴۵ء میں بنام وزیر الدولہ والی ریاست ٹونک طبع ہوا ہے۔ پس اگر ہم اس کو ۳۹ء اور ۴۰ء کا خط و قصیدہ قیاس کرلیں تو فارسی شاعری کا آغاز وہی گیارہ سال کی عمر میں ثابت ہوتا ہے جو غالب نے دیباچے میں ظاہر کیا ہے۔ عبدالغفور خاں نساخ کو لکھتے ہیں:

"خاکسار نے ابتدائے سن تمیز میں اردو زبان میں سخن سرائی کی ہے۔ پھر اوسط عمر میں بادشاہ دہلی کا نوکر ہو کر چند روز اسی روش پر خامہ فرسائی کی ہے۔ نظم و نثر فارسی کا عاشق و مائل ہوں۔ ہندوستان میں رہتا ہوں مگر تیغ اصفہانی کا گھائل ہوں"۔[12]

بیانات بالا سے یہ بات مسلم ہو گئی کہ غالب نے ابتدا میں اردو غزلیات لکھیں اور اس کے کچھ مدت کے بعد فارسی میں فکر کرنے لگے۔ فارسی شاعری کی ابتدا گیارہ برس کی عمر میں لکھی ہے اب اردو شاعری کی ابتدا کا مسئلہ رہ جاتا ہے۔ اس سلسلے میں "یادگار غالب" کی یہ عبارت قابل غور ہے:

"لالہ کنھیا لال، ایک صاحب آگرے کے رہنے والے، جو مرزا صاحب کے ہم عصر تھے، ایک بار دلی میں آئے اور جب مرزا صاحب سے ملے تو اثنائے کلام میں ان کو یاد دلایا کہ جو مثنوی آپ نے پتنگ بازی کے زمانے میں لکھی تھی وہ آپ کو یاد

ہے؟ انھوں نے انکار کیا۔ لالہ صاحب نے کہا کہ وہ اردو مثنوی میرے پاس موجود ہے، چنانچہ انھوں نے وہ مثنوی مرزا کو لا کر دی اور وہ اس کو دیکھ کر بہت خوش ہوئے۔ لالہ صاحب کا بیان تھا کہ مرزا صاحب کی عمر جبکہ یہ مثنوی لکھی تھی، آٹھ نو برس کی تھی(۳)۔ اس کے آخر میں فارسی کے کسی استاد کا یہ شعر تضمین کیا تھا:

رشتۂ در گردنم افگندہ دوست
می برد ہر جا کہ خاطر خواہ اوست(۴)

کنھیا لال صاحب کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ مرزا کی اردو شاعری کا آغاز آٹھ سال کی عمر سے پہلے ہو چکا تھا۔ یہ قرین قیاس ہے، کیونکہ مرزا فارسی شاعری کی ابتدا گیارہ برس کی عمر میں بتاتے ہیں اور یہ اردو شاعری کے دو تین برس کے بعد کا واقعہ ہے، شیخ محمد اکرام بھی یہی لکھتے ہیں:

"تاہم اب بھی اتنا یقین ہے کہ مرزا نے آٹھ نو سال کی عمر میں اردو اور دس گیارہ برس کی عمر میں فارسی شعر کہنا شروع کر دیا تھا"۔

آٹھ نو سال کے جس لڑکے نے پتنگ کے متعلق عمدہ مثنوی لکھی ہو اور اس میں فارسی کا اتنا بہترین شعر تضمین کیا ہو، وہ غزلیات میں کیا کچھ نہ کرتا ہوگا۔

اردو کے ابتدائی کلام کی مثالیں پیش کرنے سے پہلے اس زمانے کے مذاقِ سخن گوئی پر قدرے روشنی ڈالنی ضروری ہے۔ اس زمانے میں میر، سودا، میر حسن، جرأت، انشا وغیرہ کا سیدھا سادہ اور صاف کلام پسند کیا جاتا تھا، محاورے اور روزمرہ پر جان چھڑکتے تھے۔ عام گفتگو میں استعمال کیے جانے والے محاورے جب نظم میں سنتے تو پھڑک اٹھتے اور زیادہ محظوظ ہوتے۔ شعر کی خوبی یہ خیال کی جاتی کہ ادھر منھ سے بات نکلے اور فوراً سمجھ میں آ جائے۔ کلام میں زیادہ تر بے ثباتیِ عالم کا ذکر ہوتا۔ عشق میں وصل و ہجر، حسن و ادا، ناز و انداز اور ان کے لوازمات بیان کیے جاتے۔ گور و کفن، نعش و جنازہ، موت و نزع، نوحہ و ماتم وغیرہ کا ذکر عبرت و نصیحت کے طور پر ہوتا دہلی میں داخلی کیفیات اور لکھنؤ میں خارجی لوازمات مثلاً کنگھی، چوٹی، انگیا، سرمہ اور مسی وغیرہ کے بیان کو اولیت حاصل تھی، انھی کو پسندیدگی و مقبولیت کا مرتبہ حاصل تھا۔

مرزا غالب کے کلام میں مندرجہ بالا امور مفقود تھے۔ انھوں نے ابتدا ہی سے فارسی شاعری کا تتبع کیا اور اردو شاعری کی بنیاد فارسی شاعری پر قائم کی اور فارسی شاعری بھی مرزا بیدل کی جن کے ہاں فکر کی فلک پیمائیاں اوجِ کمال پر ہیں۔ ابتدا میں مرزا ان سے بے حد متاثر ہوئے بلکہ ان کے محاورات و تراکیب بھی اردو میں استعمال کرنے لگے۔ بعض اشعار تو بجز فعل کلیتاً فارسی ہی میں ہیں۔ بیدل کی طرز بہت مشکل طرز ہے۔ اردو میں اس کو نبھانا غالب ہی کا کام تھا۔ خود کہتے ہیں:

طرزِ بیدل میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں! قیامت ہے

اسی طرزِ بیدل کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے:

کرے گر فکرِ تعمیرِ خرابی ہائے دل، گردوں
نہ نکلے خشت مثلِ استخواں بیروں ز قالب ہا
اسد! ہر اشک ہے یک حلقہ بر زنجیرِ افزودن
بہ بندِ گریہ ہے نقش بر آب، امیدِ رستن ہا

بہ حسرت گاہِ نازِ کشتۂ جاں بخشیِ خوباں
خضر کو چشمۂ آبِ بقا سے ترجبیں پایا

موجودہ منتخب دیوان میں بھی اس طرز کے کچھ اشعار بطور نمونہ باقی ہیں۔ مثلاً:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جامِ مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

مندرجہ بالا قسم کے اشعار سن کر اس زمانے کے لوگ یقیناً چونک پڑتے ہوں گے اور ان کو ایک اجنبی زبان، نامانوس طرزِ بیان، ناقابلِ فہم خیالات نے اعتراضات و مخالفت پر بالیقین آمادہ کر دیا ہوگا، چنانچہ غالب کی مخالفت آگرے ہی میں شروع ہو گئی تھی۔ جس کا ثبوت اس رباعی سے ملتا ہے:

مشکل ہے زبس کلام میرا، اے دل!
ہوتے ہیں طول اس کو سن کے جاہل
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمائش
گویم مشکل و گرنہ گویم مشکل (۱۵)

مولانا حالی نے فارسی شاعری کی ابتدا کا ایک واقعہ لکھا ہے:

''اسی زمانے (گیارہ برس کی عمر) میں انھوں نے فارسی میں کچھ اشعار بطور غزل کے موزوں کیے تھے جن کی ردیف میں 'کہ چہ' بجائے 'یعنی چہ' کے استعمال کیا گیا تھا۔ جب انھوں نے وہ اشعار اپنے استاد شیخ معظم کو سنائے تو انھوں نے کہا: 'یہ کیا مہمل ردیف اختیار کی ہے! ایسے بے معنی اشعار کہنے سے کچھ فائدہ نہیں'۔ مرزا یہ سن کر خاموش ہو رہے۔ ایک روز ملا ظہوری کے کلام میں ایک شعر ان کی نظر پڑ گیا جس کے آخر میں لفظ 'کہ چہ' 'یعنی چہ' کے معنی میں آیا تھا۔ وہ کتاب لے کر دوڑے ہوئے استاد کے پاس گئے اور وہ شعر دکھایا۔ شیخ معظم اس کو دیکھ کر حیران ہو گئے اور مرزا سے کہا: 'تم کو فارسی زبان سے خداداد مناسبت ہے، تم ضرور فکرِ شعر کیا کرو اور کسی کے اعتراض کی کچھ پروا نہ کرو'۔'' (۱۶)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ابتدا میں مرزا کے عجیب انداز و افتادِ طبع کی وجہ سے کس قدر مخالفت کی جاتی تھی۔ ان کے استاد تک ان کے اشعار کو مہمل بتاتے تھے، دیگر حضرات تو مجذوب کی بڑ قرار دیتے ہوں گے لیکن حقیقت میں نگاہیں آثار و قرائن سے اندازہ لگا لیتی ہیں۔ ظہوری کے کلام سے سند دیکھ کر شیخ معظم کا یہ بیان بتا رہا ہے کہ غالب پر بہت زیادہ اعتراضات ہوتے تھے۔ غور کیجیے کہ جو گیارہ سال کی عمر میں ایسے فارسی شعر کہہ دے کہ اس زمانے کے اساتذہ حیران رہ جائیں تو اس

کے متعلق عوام کا کیا حال ہوگا، اس کا اندازہ لگانا بہت ہی دشوار ہے۔ معترضین سے تنگ آ کر غالب کو کہنا پڑا "گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل"۔ ان معترضین ومخالفین کی زبان بندی کے لیے تدابیر اختیار کی گئی ہوں گی، غالب کے احباب واعزا نے جواب دیے ہوں گے یا خود غالب کے اعزا و احبا نے ان کے عجیب وغریب طرز بیان وخیالات کو دیکھ کر ان کے متعلق کسی استاد کی رائے معلوم کرنا اپنی دل جمعی اور تسکینِ خاطر کے لیے ضروری خیال کیا ہوگا، چونکہ اس زمانے میں میر اردو شاعری میں ممتاز درجہ رکھتے تھے جن کی رائے کو بہت اہمیت دی جاتی تھی۔ میر بڑے نازک مزاج اور کم گو واقع ہوئے تھے۔ ہر کس وناکس ان کے سامنے زبان کھولتا ہوا گھبراتا تھا اور وہ داد بھی بہت کم دیتے تھے۔ اگر کسی کے متعلق کبھی کچھ کہہ دیا تو وہ بڑا ہی خوش قسمت خیال کیا جاتا تھا۔ پس نواب حسام الدین نے اعزائے غالب کی تسکینِ خاطر اور معترضین ومخالفینِ غالب کی زبان بندی کے لیے اگر میر سے رائے لی ہو تو بعید نہیں بلکہ مقتضائے حال کے مطابق ہے۔

(ج) میر صاحب کے آخری ایامِ حیات اس قابل نہ تھے کہ وہ رائے دیتے۔ ۱۲۲۲ھ یا ۱۲۲۳ھ میں وہ ہوش وحواس سے بے گانہ ہو چکے تھے، اس لیے رائے دینے کی حکایت صحیح نہیں ہے۔ اس شک کے ازالے میں ملاحظہ فرمایئے کہ غالب کی اردو شاعری کا آغاز جب ہوا تو ان کی عمر آٹھ نو سال کی تھی، کہیں اس امر کی تصریح نہیں کہ حسام الدین حیدر نے غالب کے اشعار کب میر کی خدمت میں پیش کیے۔ مولانا حالی، میر کی وفات کے وقت غالب کی عمر تیرہ چودہ برس کی بتاتے ہیں۔ فی الحقیقت اس سلسلے میں ذہنوں میں میر کی وفات کا سنہ ۱۲۲۱ھ یا ان کی بیماری کا زمانہ ۲۳-۱۲۲۲ھ اور مرزا کی شاعری کی ابتدا گیارہ برس کی عمر میں ہوئی۔ پس اگر دس سال کی عمر میں رائے لینے کے واقعے کا پیش آنا تسلیم کر لیا جائے تو یہ زمانہ ایسا ہو سکتا ہے جب میر رائے دینے کے قابل تھے۔ حیرت واستبعاد کا معاملہ اس وقت اور بھی ختم ہو جاتا ہے جب اسی زمانے کے دو اہم تذکروں میں غالب کا ذکر پایا جاتا ہے۔ ان دو تذکروں کو "ذکرِ غالب" میں اولیت حاصل ہے۔

"عیار الشعرا" میں خوب چند ذکا لکھتے ہیں:

"مرزا اسد اللہ خاں، عرف نوشا المتخلص بہ غالب ولد مرزا عبد اللہ خاں عرف

مرزا دولہ نبیرۂ مرزا غلام حسین خاں کمیدان ساکن بلدۂ اکبرآباد شاگرد مولوی محمد معظم شاعر فارسی و ہندی است"۔ (۱۷)

اور "عمدۂ منتخبہ" میں نواب اعظم الدولہ میر محمد خان سرور لکھتے ہیں:

"اسد تخلص، اسد اللہ خاں، عرف مرزا نوشہ..... در فن سخن پیجی تتبع محاورات مرزا عبدالقادر بیدل علیہ الرحمہ در ریختہ در محاورات فارسی موزوں می کند بالجملہ موجد طرز خود است و اکثر اشعارش در زمین سنگلاخ بمضامین نازک موزوں گشتہ زاویہ سخیال بندی بیش از بیش نہاد خاطر دارد"۔ (۱۸)

ذکا نے "عیار الشعرا" ۱۲۱۳ھ میں لکھنا شروع کیا، خاتمے کا علم نہ ہو سکا۔ اور سرور کا تذکرہ عمدۂ منتخبہ ۱۲۱۶ھ میں شروع ہوا اور میر کی وفات کے بعد ۱۲۲۶ھ میں ختم ہوا۔ (۱۹) غالب کی عمر اس وقت صرف چودہ سال تھی۔ اگرچہ بلحاظ آغاز تحریر ذکا کو اولیت حاصل ہے مگر "ذکرِ غالب" کے سلسلے میں سرور مقدم ہے، کیونکہ سرور نے "اسد" تخلص اور "شاعرِ ریختہ" لکھا ہے۔ ذکا نے "غالب" تخلص اور "شاعرِ فارسی و ہندی" تحریر کیا ہے اور یہ بات نہایت واضح ہے کہ غالب نے ابتدا میں "اسد" تخلص اختیار کیا ہے اور جب فارسی شاعری شروع کی تو اس وقت وہ "غالب" تخلص اختیار کر چکے تھے، گویا فارسی میں انھوں نے ہمیشہ "غالب" تخلص نظم کیا ہے، البتہ کہیں کہیں اپنا پورا نام "اسد اللہ" ضرور نظم کر دیا ہے، لیکن اردو میں انھوں نے ابتدا میں "اسد" اور پھر "غالب" و "اسد" دونوں تخلص استعمال کیے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ سرور نے جب غالب کو اپنے تذکرے میں جگہ دی، وہ صرف "اسد" تخلص رکھتے تھے اور اردو شعر کہتے تھے جو بیدل کے تتبع میں اور فارسی محاورات میں ہوا کرتے تھے، اسی بنا پر سرور نے اپنی طرز کا موجد لکھا ہے۔ فارسی شاعری کی ابتدا گیارہ برس کی عمر میں ہوئی، لہٰذا اس تذکرے میں ان کو گیارہ برس کی عمر میں جگہ ملی۔ اگر اس کے بعد اس تذکرے میں ان کا ذکر کیا جاتا تو یقیناً "غالب" تخلص اور "شاعرِ فارسی و ہندی" لکھا جاتا۔ پس جو شخص گیارہ برس کی عمر سے پہلے شہرت پا چکا ہو کہ تذکروں میں جگہ ملنے لگی ہو تو اس کے اشعار میر کے سامنے رائے لینے کی غرض سے پیش کیے جانے اور میر کے رائے دینے کو کیوں نہ حقیقت پر مبنی

خیال کیا جائے۔ اس میں شک، حیرت اور استبعاد کا کوئی امکان نہیں۔

(د) اس حکایت کے سلسلے میں ایک اعتراض یہ بھی وارد ہوتا ہے، کہ نواب حسام الدین حیدر کا میر سے رائے لینا روایت کا بہت ہی کمزور پہلو ہے کیونکہ جس زمانے کا یہ ذکر ہے وہ زمانہ غالب کے قیام آگرہ کا ہے اور نواب صاحب دہلی میں رہتے تھے، نیز نواب صاحب سے اس زمانے میں غالب کے تعلقات کا سراغ بھی نہیں ملتا ہے۔ یہ اعتراض بادی النظر میں نہایت وقیع ہے۔ اس پر غور کرنا انتہائی ضروری ہے۔ نواب حسام الدین حیدر خاں نامی ابتدا میں لکھنؤ میں رہتے تھے جب ان کی والدہ کا انتقال ہو گیا اور ان کے والد غیاث الدین محمد نے دوسری شادی کر لی تو سوتیلی ماں کے سلوک سے تنگ آکر دہلی چلے آئے۔ اکبر شاہ ثانی کا زمانہ تھا۔ اس نے سات گانو جاگیر میں دیے اور دربار میں بھی عہدہ دیا۔ لکھنؤ سے بھی اچھی خاصی رقم آجایا کرتی تھی۔ شاہان اودھ کی دہلی والی جایداد کا انتظام بھی انھی کے سپرد تھا۔ بلی ماران میں رہتے تھے۔ لکھنؤ اکثر آنا جانا رہتا تھا غالب کے خسر الٰہی بخش خاں معروف سے بڑے گہرے تعلقات تھے۔ بقول مولانا محمد حسین آزاد دوستی اور محبت عشق کے درجے تک تھی۔[۴۰] غالب نے نواب حسام الدین حیدر کے دیوان کا دیباچہ بھی لکھا ہے۔[۴۱] نواب صاحب نے اپنی طرف سے بادشاہ اودھ کی تخت نشینی کی تہنیت کا خط بھی غالب سے لکھوایا تھا۔[۴۲] غالب کے ان کی اولاد سے بڑے گہرے مراسم تھے اور نواب صاحب کو اپنا بزرگ خیال کرتے تھے۔ کلکتے میں وطن کی یاد آئی تو ارباب وطن میں سے ایک یہ بھی تھے:

چو حرز بازوے ایماں نویسم
حسام الدین حیدر خاں نویسم

اب یہ معلوم ہے کہ غالب کے والد پانچ برس کا چھوڑ کر مرے تو چچا کے سایۂ عاطفت میں پرورش پانے لگے۔ ان کی سسرال دہلی میں تھی۔ نواب الٰہی بخش خاں معروف کی حقیقی بہن غالب کی چچی تھیں، لہٰذا چچا اور چچی کے ہمراہ یہ بھی دہلی آنے لگے ہوں گے۔ غالب نے مرزا علاء الدین کو خود لکھا ہے: "وہ دلی نہیں جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں۔"[۴۳] نو برس کے تھے کہ چچا کا سایہ بھی سر سے اٹھ گیا۔ ان کے چچا نصر اللہ بیگ کی جاگیر کے عوض ان کے متوسلین کو نواب

احمد بخش خاں کی ریاست سے پنشن ملنے لگی۔ غالب اور ان کے بھائی کو بھی پنشن میں وافر حصہ ملا اس خاندان کو نواب صاحب پنشن کے علاوہ بھی کچھ نہ کچھ دیتے رہتے تھے۔ اس وجہ سے غالب کے چچا کی وفات کے بعد غالب کی پرورش میں جہاں ننھیال کو دخل تھا، وہاں ان کی چچی کے خاندان والوں کا ہاتھ بھی ضرور رہا۔ چنانچہ اس واقعے کے تین چار برس بعد الٰہی بخش خاں معروف کی لڑکی سے غالب کی شادی اس کا بین ثبوت ہے کہ دونوں بھائی ان پر خاص نظر رکھتے تھے۔ بہن کے بیوہ ہو جانے پر اس کی اور اس کے بھتیجی بھتیجوں کی کفالت ان سے وابستہ تھی، اس لیے خبر گیری کے لیے آگرے جاتے رہنا عین ممکن ہے۔ غرض یہ دونوں بھائی آگرے جاتے رہتے ہوں یا غالب دہلی آتے رہے ہوں ان کے روشِ عام سے ہٹ کر شعر گوئی کا علم معروف کو ضرور تھا اور تعلقِ خاطر کا ثبوت اس سے ملتا ہے کہ معروف نے غالب کی ایک ابتدائی غزل کو تضمین کیا تھا جو ان کے دیوان میں موجود ہے۔

الٰہی بخش خاں معروف خود شاعر تھے، ان کے دوست حسام الدین حیدر خاں نامی بھی ایک اچھے شاعر تھے۔ ان دونوں نے جب غالب کے روشِ عام سے ہٹ کر اور بیدل کے طرز میں شعر سنے ہوں گے تو یہ بھی چونک پڑے ہوں گے۔ آگرے کی طرح دہلی میں بھی مخالفت کی گئی ہوگی مذاق اڑایا گیا ہوا۔ ایسا ہی کوئی موقع ہوگا کہ حسام الدین حیدر لکھنؤ جا رہے ہوں گے۔ معروف نے کہا ہوگا کہ غالب کے اشعار میر صاحب کی خدمت میں پیش کر کے معلوم تو کرنا کہ ان میں کچھ جان بھی ہے یا مہمل ہیں تاکہ مخالفین کو جواب دیا جا سکے اور ان کی زبان بندی کی جا سکے۔ پس نواب حسام الدین حیدر نے، جو لکھنؤ میں بھی بااثر طبقے سے تعلق رکھتے تھے، میر صاحب کی خدمت میں اشعار پیش کر کے رائے معلوم کی ہوگی۔ میر صاحب نے مذکورہ رائے دے دی ہوگی، اس میں شک وشبہ کی بات ہی نہیں۔ پس ثابت ہوا کہ

(ا) غالب نے اردو شاعری آٹھ نو برس کی عمر میں اور فارسی شاعری گیارہ برس کی عمر میں شروع کر دی تھی۔

(ب) غالب کو گیارہ برس کی عمر سے پہلے تذکروں میں جگہ دی جانے لگی تھی۔

(ج) غالب کی مخالفت اور کلام پر اعتراض آگرے ہی میں ہونے لگے تھے، اس لیے مخالفین کا زور کم کرنے اور عزیزوں کی تسکین و اطمینان کے لیے میر صاحب سے رائے لینا ضروری تھا نواب حسام الدین حیدر اور الٰہی بخش خاں معروف کے تعلقات یگانگت و موانست کا تقاضا یہی تھا۔

امور بالا کی روشنی میں میر صاحب سے رائے لینا اور ان کا رائے دینا حیرت کن اور مستبعد نہیں ہے۔

(۱۹۶۹ء)

حواشی:

(۱) یادگار غالب، ص ۱۳۳۔

(۲) یادگار غالب، ص ۱۳۳، حاشیہ ۲۔

(۳) آثار غالب، ص ۵۵۔

(۴) مالک رام کو سہو ہوا، عمر تیرہ برس سے زائد تھی۔ ۸ رجب ۱۲۱۲ھ غالب کی ولادت کی تاریخ ہے۔

(۵) ذکر غالب، ص ۳۱، ۳۲۔

(۶)، (۷) یہاں کل بچے کا نہیں بلکہ لڑکے کا ہے۔

(۸) یادگار غالب، ص ۱۳۶۔

(۹) کلیات نظم ص ۵۱۶، نثر ص ۶۷۔

(۱۰) کلیات نثر، ص ۵۹۔

(۱۱) کلیات نثر، ص ۱۹۳۔

(۱۲) اردوئے معلی، ص ۳۵۳، عود ہندی ص ۱۷۹، خطوط غالب ص ۵۸۳۔

(۱۳) یادگار غالب، ص ۱۳۱۔

(۱۴) "غالب" معنفہ مولانا مہر، ص ۱۵۰ میں جو مثنوی دی گئی ہے وہ غالب کی نہیں ہے۔

(۱۵) محققین کے نزدیک یہ رباعی آگرے میں کہی گئی تھی۔

(۱۶) یادگار غالب، ص ۱۳۱۔

(۱۷) معیار الشعرا، ص ۵۳۱۔

(۱۸) مجموعۂ منتخب، ورق ۱۳ الف۔

(۱۹) علی گڑھ میگزین غالب نمبر۔

(۲۰) آب حیات ص ۴۲۸ در حسن ہو ذکر ذوق۔

(۲۱) کلیات نثر ص ۸۵۔

(۲۲) کلیات نثر ص ۱۱۹۔

(۲۳) عود ہندی کان پور ص ۲۳۲ ۱۸۶۱ء ص ۲۱۸، خطوط غالب مرتبہ مہر ۱۱۰ کا مرتبہ میں یہ حصہ چھوٹ گیا ہے ص ۲

طبع دوم۔

قران السعدین

غالب اور اقبال: ایک تقابلی مطالعہ

ہر نابغۂ دہر کی نگاہ ماضی پر بہت گہری ہوتی ہے۔ بادی النظر میں جو امور غیر اہم اور جو نقوش مبہم، غیر واضح ہوتے ہیں اور جن کو عوام و خواص قابلِ اعتنا نہیں گردانتے، عظیم ہستی انھی سے حال کی زبونی کا اندازہ اور مستقبل کی درخشانی کا سامان بہم پہنچاتی ہے، گویا ماضی سے فیض پاتی اور حال و مستقبل کو فیض یاب کرتی ہے۔ اس اکتساب کو تقلید سے موسوم نہیں کیا جاسکتا۔ دیے سے دیا جلتا ہے تو روشنی میں اضافہ ہی ہوتا ہے۔ اسی اضافے میں قدرِ مشترک کا راز پنہاں ہے۔ غالب اور اقبال دونوں عظیم شاعر ہیں۔ غالب پیش رو، اقبال دورِ مابعد کے نمایندہ، اسی لیے اقبال نے غالب سے آگے قدم رکھا۔ غالب اپنے تجربے، ذوق، شوق، کاوش سے کارواں کو جس منزل پر چھوڑ گئے تھے، اقبال نے اس منزل سے قافلے کو آگے بڑھایا۔ غالب نے جو مبہم نقوش، ناتمام خاکے اور دھندلے تصور چھوڑے تھے، وہ ایک دورِ آیندہ (دورِ ارتقا) کی طرف راہ نمائی کرتے تھے۔ بات یہ تھی کہ غالب تر کھنے کا زمانہ ابھی نہیں آیا تھا۔ یہ فاش تر گوئی ازل سے اقبال کے لیے مقدر ہو چکی تھی۔ غالب نے جس ساز کو چھیڑا تھا، لوگوں کے کان اس سے ناآشنا تھے، مگر غالب کے اس ساز کی صدا نے اقبال کے تیز آہنگ کے لیے ایک فضا ہموار کردی۔ اس ساز کی صدا سے عوام کی ناآشنائی کا گلہ غالب نے متعدد بار کیا اور آیندہ مقبولیت کی پیش گوئی ان کے

ذوقِ سلیم، شعورِ کامل، وجدانِ خاص اور خود اعتمادی نے گواہی دی:

کوکبم را در عدم اوجِ قبولی بودہ است
شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

اس پیش گوئی کے حق ثابت ہونے میں کسے کلام ہے، بالکل اسی طرح بتمام و کمال ان کی یہ آرزو بھی پوری ہو کر رہی:

"یارب! ایں ازمن، چوں من بگردہرا پائے گفتار گرویدہ عیاں فرتبی تا وارسد کہ دیوارِ کاخِ والائے سخن در چہ پایہ بلند و سر رشتۂ کمندِ خیال در آں فرازستاں بکدامیں وَ زدہ بند:

ذوقیست ہمدمی بہ فغاں گویم ز رشک
خاررست بپائے عزیزاں خلیدہ باد"

اس دعا کے مستجاب ہونے کا اظہار شیخ عبدالقادر مرحوم نے اس طرح کیا:

"غالب اور اقبال میں بہت سی باتیں مشترک ہیں۔ اگر میں تناسخ کا قائل ہوتا تو ضرور کہتا کہ مرزا اسد اللہ خاں غالب کو اردو اور فارسی شاعری سے جو عشق تھا اس نے ان کی روح کو عدم میں جا کر بھی چین نہ لینے دیا اور مجبور کیا کہ وہ پھر کسی جسدِ خاکی میں جلوہ افروز ہو کر شاعری کے چمن کی آبیاری کرے اور اس نے پنجاب کے ایک گوشے میں، جسے سیالکوٹ کہتے ہیں، دوبارہ جنم لیا اور محمد اقبال نام پایا"۔

لیکن میرے نزدیک روحِ غالب کو تناسخ کے چکر میں مبتلا کرنے کی ضرورت نہیں بلکہ ان کی آرزو "چوں من بگردہرا پائے گفتار گرویدہ" بابِ اجابت تک پہنچی، مستجاب ہوئی اور محمد اقبال کا قالب اختیار کیا (عجیب اتفاق ہے کہ "جاوید نامہ" میں بھی غالب نے اقبال کو "چوں من" ہی سے خطاب کیا ہے) جس نے "دیوارِ کاخِ والائے سخن" کی بلندی اور "کمندِ خیالِ غالب" کی رسائی کے متعلق کہا:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

اقبال و غالب میں قدر مشترک ایک حقیقت ثابت ہونے کے باوجود تحقیق و جستجو کی محتاج اور اتنی طولانی ہے کہ "سفینہ چاہیے اس بحرِ بے کراں کے لیے" جگر کار جہاں دراز سے دراز تر ہے جس کی بدولت "فرصت کاروبار شوق کہاں؟" بیان مجمل ہی پر اکتفا کرتے بن پڑی لیکن "میرے اجمال سے کرتی ہے تراوش تفصیل"۔ چنانچہ جس سبک کا سلسلہ فغانی سے شروع ہوا، وہ غالب سے اقبال پر آ کر ختم ہوا۔ غالب کے خیال میں فارسی شاعری کے یہ ادوار تھے:

"رودکی و فردوسی سے لے کر خاقانی و سنائی و انوری وغیرہم تک ایک گروہ، ان حضرات کا کلام تھوڑے تفاوت سے ایک وضع پر ہے۔ پھر حضرت سعدی طرز خاص کے موجد ہوئے۔ فغانی اور ایک شیوۂ خاص کا مبدع ہوا، خیال ہائے نازک و معانی بلند لایا۔ اس شیوے کی تکمیل کی ظہوری و نظیری و عرفی و نوعی نے۔ سبحان اللہ! قالب سخن میں جان پڑ گئی۔ اس روش کو بعد اس کے صاحبانِ طبع نے سلاست کا چربا دیا۔ صائب و کلیم و سلیم و قدسی و حکیم شفائی اس زمرے میں ہیں"۔

یہ آخری سبک فغانی کا ہوا جس کے اوصاف خیال ہائے نازک، معانی بلند، سلاست و بیان اور جدت ادا ہیں، جس میں بعد کو خیال بندی، مضمون آفرینی اور دقت پسندی کا اضافہ ہوا۔ مولانا شبلی نے اس اضافے کو عرفی سے متعلق قرار دیا ہے۔ غالب و اقبال کے کلام میں یہ اوصاف بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ یہ سبک جو فغانی سے شروع ہوا، وہ برصغیر پاک و ہند میں اوج کمال پر پہنچا، کیونکہ عہد اکبری میں جو شعرا ایران سے آئے اپنے ساتھ یہی طرز لائے، پاک و ہند کی آب و ہوا نے اس میں رنگ و بو سے دگر بھرا اور "ورائے شاعری چیزے دگر" بنا دیا۔ اسی بنا پر "سبک ہندی" ایک الگ نام قرار پایا۔ یہ سبک غالب تک پہنچتے پہنچتے بڑا گمبھیر ہو جاتا ہے اور الجھ بھی جاتا ہے غالب نے اس کے بہترین اور نمایندہ شعرا کا ذکر کر دیا ہے۔ ناصر علی اور بیدل اہم شاعر ہوتے ہوئے بھی اس گروہ سے الگ ہو جاتے ہیں، کیونکہ اس طرز میں بے اعتدالی سخت مضر نتائج پیدا کرتی ہے خاص طور پر بیدل بے اعتدالی کے شکار نظر آتے ہیں۔ یہ بے اعتدالی پیچ در پیچ تشبیہات و استعارات اور صرف خیال بندی ہے۔ بیدل کے ہاں ولی کیفیات و واردات کا فقدان ہے اور

خیال بندی کی بہتات ہے۔ مگر غالب نے مشق سخن طرز بیدل ہی سے شروع کی اور کہا تھے:

طرز بیدل میں ریختہ لکھنا

اسداللہ خاں قیامت ہے

یہ غالب کا پہلا اجتہاد تھا کہ اردو میں ایسی طرز کی بنیاد رکھی۔ جس کو فارسی میں نباہنا کارے دارد، چہ جائیکہ اردو میں طرز بیدل میں مشق سخن کرنے سے غالب کو نقصان بھی پہنچا اور فائدہ بھی۔ نقصان یہ کہ ایک مدت تک وہ ''مضمون خیالی'' نظم کرتے رہے اور بقول خود ''بیشتر از فراغ روی بے جادہ ناشناساں برداشتے و کژی رفتار آناں رالغزش مستانہ انگاشتے'' اور فائدہ یہ کہ دور راز کار تشبیہات و استعارات کی جستجو میں قوت متخیلہ تیز سے تیز تر ہوتی گئی۔ جس نے سلامت روی کے دور میں بڑا فائدہ پہنچایا۔ اقبال، بیدل وغیرہ کی بے اعتدالی کے شکار نہیں ہوئے، کیونکہ ان کے سامنے غالب کا ہموار کیا ہوا راستہ موجود تھا۔

غالب اور اقبال دونوں اردو اور فارسی کے شاعر ہیں۔ اعلیٰ سخن بلندی تخیل میں یکساں، فلسفے کے مذاق اور ژرف نگاہی میں ہم پلہ۔ اقبال نے اسلوب بیان غالب ہی کا اختیار کیا۔ وہی نادر تشبیہات و استعارات، وہی جدت ادا، وہی نزاکت خیال، وہی معانی کی بلندی، وہی دقت پسندی۔ غالب کی طرۂ امتیاز قدرت تو انائی لہجہ اقبال کے ہاں وہ آتش سے آتشہ بلکہ چہار آتشہ بن گئی ہے۔ دیکھیے:

ممکن نہیں کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

یہی بات اقبال کے ہاں چہار آتشہ بن کر کچھ اور صورت اختیار کر لیتی ہے۔ غالب سوال دیدار باامید جلوہ کے قائل ہیں مگر اقبال کہتے ہیں:

تا کجا طور پہ دریوزہ گری مثل کلیم

اپنی ہستی سے عیاں شعلۂ سینائی کر

نادر تشبیہات و تراکیب الفاظ و جدت ادا، استعارات بلیغ کی دونوں کے ہاں بہتات ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمائیے۔

غالب:

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
ہم بھی ہیں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

حسن در جلوہ گری بہانہ کشد منت غیر
ہر گل از خویشتن ست آتش داماں زدہ
شادی و غم ہمہ سرگشتہ تر از یکدگر آمد
روز روشن بوداع شب تار آمد و رفت

قبال کے کلام سے اردو میں "ماہِ نو" "نور" "جگنو" سے چند شعر کافی ہیں اور دو تین شعر فارسی کلام سے جستہ جستہ پیش کیے جاتے ہیں:

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقاب نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آبِ نیل

چرخ نے بالی چرالی ہے عروسِ شام کی
نیل کے پانی میں یا مچھلی ہے سیمِ خام کی

جگنو کی روشنی ہے کاشانۂ چمن میں
یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
چھوٹے سے چاند میں ہے ظلمت بھی روشنی بھی
نکلا کبھی گہن سے، آیا کبھی گہن میں

ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے او را
حلقہ ہست کہ از گردش پرکار من است

یک نوائے سینہ تاب آوردہ ام
عشق را عہد شباب آوردہ ام

کرم شب تاب است شاعر در شبستان وجود
در پر و بالش فروغے گاہ ہست و گاہ نیست

غالب و اقبال کی غزلوں کا ہر حیثیت سے موازنہ کیا جا سکتا ہے، بالخصوص یہ غزلیں قدر مشترک کی بہترین مثال ہیں:

غالب:

سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم	رنگ شوائے خون گرم تابہ پریدن دہیم
اختری خوشتر از نیم بجہاں می بایست	خرو بید مرا بخت جواں می بایست

اقبال:

مثل شرر ذرہ را تن بہ تپیدن دہیم	تن بہ تپیدن دہیم بال پریدن دہیم
باز ایں عالم دیرینہ جواں می بایست	برگ کاہش صفت کوہ گراں می بایست

اقبال کی تمام تر شہرت ان کے پیام بیداری اور فلسفہ خودی کی وجہ سے ہے۔ غالب کے ہاں یہ دونوں باتیں منظم اور مربوط یا باقاعدہ صورت میں نہیں ہیں لیکن ان دونوں کے نشانات ضرور ملتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ غالب کو ایک آیندہ دور ارتقا کا قوی احساس ضرور تھا۔ یا یہ کہیے کہ وہ زمانے کو ایک ایسی آواز سے آشنا کرنا چاہتے تھے جس کی لے آیندہ دور میں تیز ہونے والی تھی:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم	الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا
معنی بے گانہ خویشم تکلف برطرف	چوں مہ نو مصرع تاریخ ایجاد خودم

ز آفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست — بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

زما گرم ست ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را — قیامت می دمد از پردۂ خاکے کہ انساں شد

پیامِ بیداری کے متعلق بہت سے اشعار ہیں، متعدد غزلیں ہیں۔ چند غزلوں کے مطلعے لکھے جاتے ہیں:

خیز و بے راہروی را سرِ راہے دریاب — شورش افزا نگہِ حوصلہ گاہے دریاب

سحر دمیدہ و گل در دمیدنست مخسپ — جہاں جہاں گل نظارہ چیدنست مخسپ

(یہاں اقبال کی نظم "از خواب گراں خیز" سے اس غزل کا مقابلہ کیجیے، "خیز" و "مخسپ" کا انداز بھی دیکھیے)

نشاطِ معنویاں از شرابخانۂ تست — فسونِ بابلیاں فصلے از فسانۂ تست

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند — شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

بیا بباغ و نقاب از رخِ چمن برکش — دلِ عدو نہ اگر خوں شود در آزر کش

اے ذوقِ نواسنجی بازم بخروش آور — غوغائے شبیخونے بر بنگہِ ہوش آور

چوں عکسِ پل بہ سیل، بذوقِ بلا برقص — جا را نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص

رفتم کہ کہنگی ز تماشا برافگنم — در بزمِ رنگ و بو نمطے دیگر افگنم

بخت در خواب است میخواہم کہ بیدارش کنم — پارۂ غوغائے محشر کو کہ در کارش کنم

آہے عشق فاتحِ خیبر کلیم طرح — در گنبدِ سپہر نگر در کلیم طرح

صبح ست خیز تا نفسے در ہم افگنیم — از نالہ، لرزہ در فلکِ اعظم افگنیم

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اگر بشرعِ سخن در بیاں بگردانی — ز سوئے کعبہ رخِ کارواں بگردانی

اردو کا مشہور قطعہ "اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل!" بھی اسی انداز کا ہے۔

غالب اور اقبال دونوں تقلید سے متنفر تھے۔ دونوں نے تقلید سے گریز کیا، دونوں کے ہاں اس کی مخالفت بھی موجود ہے۔

غالب:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن — ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیٔ منصور نہیں

تجھے بغیر مر نہ سکا کوہکن ، اسدا! سر گشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

باسن میاویز اے پدر، فرزند آذر را نگر
ہرکس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد

انہی خیالات کو اقبال کے ہاں دیکھیے:

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی
رستہ بھی ڈھونڈ، خضر کا سودا بھی چھوڑ دے

چہ خوش بودے اگر مرد نکو پے ز بند پاستاں آزاد رفتے
اگر تقلید بودے شیوۂ خوب پیمبر ہم رہ اجداد رفتے

چاک کن پیراہن تقلید را تا بیاموزی ازو توحید را

چند متحد الخیال متفرق اشعار دونوں کے کلام سے پیش کیے جاتے ہیں تاکہ اقدار مشترک کا صحیح طور سے اندازہ کیا جا سکے:

غالب:

حسن فروغ شمع سخن دور ہے ، اسدا! پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی
آغشتہ ایم ہر سر خارے بخون دل قانون باغبانی صحرا نوشتہ ایم
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم ، یارب! ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا
دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں
آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں
مذاق مشرب فقر محمدی داری بے مشاہدۂ حق بجوش و دم درکش

گرتے دل میں ہو خیال ، وصل میں شوق کا زوال
موج محیط آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

گلفت ما نوا رنگ است را تماشا تو داری بہارے کہ عالم غبارد

اقبال:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر / نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

برگِ گل رنگیں ز مضمونِ من است / مصرعِ من قطرۂ خونِ من است

تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں / یہاں سیکڑوں کارواں اور بھی ہیں

صورت گرے کہ پیکرِ روز و شب آفرید / از نقشِ این و آں بہ تماشائے خود رسید

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید / کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکوں

مقامِ خویش اگر خواہی دریں دیر / بحق دل بند و راہِ مصطفیٰ رو

تو فطرتی ہنوز شوق بمیرد ز وصل / چیست حیاتِ دوام، سوختنِ ناتمام

لالۂ ایں گلستاں داغِ تمنائے نداشت / نرگسِ طنازِ او چشمِ تماشائے نداشت

دونوں باکمال شاعروں کے کلام میں قدرِ مشترک کا جلوۂ فراواں موجود ہے۔ لیکن اس کی سب سے زیادہ نمایاں مثال تصورِ جنت ہے۔ غالب و اقبال زندگی میں ہنگامہ رستخیز، عملِ پیہم حرکتِ مسلسل، بہ ہر لحظہ رنگِ دگر اور جستجوئے ناتمام کے قائل ہیں۔ حیات کو شوق و ذوق و آرزوئے اضطرابِ مسلسل اور بسملِ رقصاں دیکھنے کے خواہاں ہیں۔ جنت میں ایک سکونی کیفیت ہوگی اور زندگانی میں حرکت و نیرنگی کا فقدان ہے۔ اسی لیے دونوں جنت سے بیزار ہیں، مگر حرکت و نیرنگیِ حیات کے مشاہدے کا انداز دونوں کے ہاں جداگانہ ہے۔ غالب زندگی کی حرکت، عشق کی رندی و مستی اور اقبال عشق کی متانت و سنجیدگی بتاتے ہیں، مگر یہ عشق دونوں کو کسی ایک مقام پر ٹھہرنے نہیں دیتا۔ غالب کے خیالات دو حصوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالبؔ یہ خیال اچھا ہے

وہ چیز جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز
سوائے بادۂ گلفام و مشکبو کیا ہے

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ
دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

خوش است کوثر و پاک است بادہ لیک دوست
ازاں رحیق مقدس دریں خمار چہ حظ

اور دوسرے یہ خیال کہ بہشت منزل نہیں بلکہ راہ طلب میں ستانے کا مقام ہے۔ قیامت میں بہشت تو ایک طرف، جو جان مجھ کو دی جائے گی وہ بھی نثار دوست (اللہ) کر دوں گا:

ما یسعی ز عبد تا حضور اللہ — خواہی تو دراز گیر، خواہی کوتاہ
ایں کوثر و طوبیٰ کہ نشانے دارد — سرچشمہ و سایہ ایست در نیمہ راہ
او راست اگر ہزار جاں ہم بخشد — او راست اگر بہشت نیز ہم بخشد
بر دوست فدا کنم امید گونہ نشاط — جانے کہ بعوض رحیم بخشد

غالب نے بہشت کے متعلق اپنے خیالات، جن میں عشق کی رندی و مستی کا اظہار شوخی کے ساتھ ہے، ایک خط اور مثنوی ابر گہربار میں ظاہر کیے ہیں۔ خط میں لکھتے ہیں:

"میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں اگر مغفرت ہو گئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی، اقامت جاودانی ہے اور اسی نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے، اس تصور سے جی گھبراتا اور کلیجا منہ کو آتا ہے۔ ہے ہے! وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی؟ وہی زمردیں کاخ وہی طوبیٰ کی ایک شاخ، چشم بد دور، وہی ایک حور"۔

مثنوی ابر گہربار میں یہ بات بڑے لطیف پیرائے میں بیان کی ہے۔ خدا سے شکوہ کیا جا رہا ہے کہ دنیا میں مجھے مصیبتوں کے علاوہ اور کچھ نہ ملا، زندگی درد و غم، حسرت و یاس میں گزری۔ اگر مجھے بہشت ملی بھی تو میرا دل ناامیدیوں کو یاد کر کے وہاں بھی سکون نہ پا سکے گا۔ وہاں کی نعمات دنیا کی نعمات کے مقابلے میں بے کیف ثابت ہوں گی، کیونکہ شورش، ہنگامہ، خروش اور نیرنگیوں سے

جنت خالی ہے:

صبوحی خورم گر شراب طہور / کجا ژالۂ صبح و جامِ بلور
دمِ شبروی ہاے مستانہ کو / بہ ہنگامہ، غوغاے مستانہ کو
دراں پاک میخانۂ بے خروش / چہ گنجایشِ شورشِ ناے و نوش
سیہ مستی ابر و باراں کجا / خزاں چوں نباشد بہاراں کجا
چہ منت نہد ناشناسا نگار / چہ لذت دہد وصل بے انتظار
گریزد دمِ بوسہ انیش کجا / فریبد بسوگند و نیش کجا
بُدِ حکم و نبود لبش تلخ گوئی / دہد کام و نبود دلش کام جوئی
نظر بازی و ذوقِ دیدار کو / بفردوس روزن بدیوار کو
نہ چشم آرزومند دلالۂ / نہ دل تشنۂ ملو پرکالۂ

غالب کے انھی خیالات کو بہ رنگِ دگر اقبال کے کلام میں اس طرح دیکھیے:

کجا ایں رو نگے شیشہ بازے / بہشت ایں گنبدِ گرداں ندارد
عزیزِ درد و زنداں یوسفِ او / زلیخایش دلِ نالاں ندارد
خلیلِ او حریفِ آتشے نیست / کلیمش یک شرر در جاں ندارد
بہ صرصر در نیفتد زورقِ او / خطر از لطمۂ طوفاں ندارد
کجا آں لذتِ عشقِ غلط سیر / اگر منزل رہِ پیچاں ندارد
حریمِ او جہانے کور ذوقے / کہ یزداں دارد و شیطاں ندارد

'پیامِ مشرق' میں ایک نظم بعنوان 'حور و شاعر' ہے۔ حور شاعر سے کہتی ہے:

نہ بہ بادہ میل داری، نہ بمن نظر کشائی / عجب ایں کہ تو نہ دانی رہ و رسمِ آشنائی
بنواے آفریدی چہ جہانِ دلکشائے / کہ ارم بچشم آید چو طلسمِ سیمیائی

شاعر، جس نے پہلے حور و جنت کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا تھا، حور کی بات کا جواب دیتا ہے:

چہ کنم کہ فطرتِ من بہ مقام در نسازد / دلِ ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

چوں نظر قرار گیرد بہ نگارے خوبروئے — تپد آں زماں دلِ من پئے خوب تر نگارے

ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے — سرِ منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

چوں ز بادۂ بہارے قدحے کشیدہ خیزم — غزلے دگر سرایم بہ ہوائے نو بہارے

طلبم نہایت آں کہ نہایتے ندارد — بہ نگاہ ناشکیبے بہ دلِ امیدوارے

دلِ عاشقاں بمیرد بہ بہشتِ جاودانے — نہ نوائے دردمندے نہ غمے نہ غم گسارے

"جاوید نامہ" میں بھی یہی بات بیان ہوئی ہے جبکہ زندہ رود فردوس سے رخصت ہونے لگتا ہے تو اس کو حوریں گھیر لیتی ہیں۔ "یک دو دم با ما نشیں، با ما نشیں" کی صدائیں چاروں طرف سے بلند ہوتی ہیں۔ زندہ رود جواب دیتا ہے:

راہرو کو داند اسرارِ سفر — ترسد از منزل ز رہزن بیشتر

عشق در ہجر و وصال آسودہ نیست — بے جمالِ لایزال آسودہ نیست

ابتدا پیشِ بتاں افتادگی — انتہا از دلبراں آزادگی

عشق بے پروا و ہر دم در رحیل — در مکان و لامکاں ابن السبیل

کیشِ ما مانندِ موجِ تیز گام — اختیارِ جادہ و ترکِ مقام

اس مقام پر غالب کی یہ رباعی بھی قابلِ لحاظ ہے:

قانع نیم ار بہشت نیزم بخشند — از بخششِ خاص تا نعیم بخشند

امید کہ صرفِ رونمائے تو شود — جانے کہ بروزِ رستخیزم بخشند

اقبال کا "شکوہ" جس نے برصغیر پاک و ہند کے مسلمانوں کو خوب گرما دیا تھا، اس کے آثار غالب کے کلام میں بھی ملتے ہیں، مگر غالب کے ہاں یہ احساس و شکوہ ایک فرد کا ہے اور اقبال کے ہاں ملی و اجتماعی حیثیت لیے ہوئے ہے۔ غالب زیادہ تر اپنی ذات کے گرد گھومے اور اقبال نے ملتِ اسلامیہ کی ترجمانی کی۔ "شکوہ" کی طرح عقل و دانش اور عشق کے موضوعات پر بھی یہاں روشنی ڈالی جا سکتی تھی مگر طوالت مانع ہے۔ بہر کیف غالب کی غزل کے یہ شکوہ آمیز شعر ملاحظہ فرمائیے:

نہ مرا دولتِ دنیا نہ مرا اجرِ جمیل — نہ چوں نمرود توانا نہ شکیبا چو خلیل

بہ حریفاں کف ساقی بہ مے ناب کریم　　　با غریباں لب جیحوں بدی آب بخیل

اقبال:

سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم　　　بخیلی ہے یہ، رزاقی نہیں ہے

غالب:

اے بہ سمار قضا دوختہ چشم ابلیس　　　بدم گرم رواں سوختہ بال جبریل

نہ کنی چارہ لب خشک مسلمانے را　　　اے بترسا بچگاں کردہ مے ناب سبیل

اقبال:

قہر تو یہ ہے کہ کافر کو ملے حور و قصور　　　اور بے چارے مسلماں کو فقط وعدۂ حور

مثنوی ابر گہربار میں یہ شکایت تیز تر ہے۔ بارگاہ واحدیت میں اپنی نامرادیوں اور ناکامیوں کا شکوہ کرتے ہوئے اپنی حسرتوں کو بیان کیا ہے، گویا:

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد　　　مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

کی تفصیل پیش کی ہے کہ قیامت میں حساب کتاب کے وقت میرے جرم کے ساتھ میری حسرت کا مقابلہ بھی ہونا چاہیے:

بروزی کہ مردم شوند انجمن　　　شود تازہ پیوند جاں با بہ تن

در آں حلقہ من باشم و سینۂ　　　ز غم ہائے ایام گنجینۂ

ز بس تیرگی ہائے روز سیاہ　　　نگہ خوردہ آسیب دوش از نگاہ

دریں تنگی پرسش از من مجوی　　　بود بندۂ خستہ گستاخ گوی

دل از حسرت خوں شد سخن چہ سود　　　چو نا گفتہ دانی ز گفتن چہ سود

ہمانا تو دانی کہ کافر نیم　　　پرستار خورشید و آذر نیم

(اقبال: شکوہ)

تم کو چھوڑا کہ رسول عربی کو چھوڑا　　　بت گری پیشہ کیا بت شکنی کو چھوڑا

حساب مے و رامش و رنگ و بو　　　ز جمشید و بہرام و پرویز جو

خدا زمن کہ از تاب سے گاہ گاہ — بدریوزہ رخ کردہ باشم سیاہ

نہ بستاں سرائے نہ میخانہ — نہ دستانسرائے نہ جانانہ

نہ رقص پری پیکراں بر بساط — نہ غوغائے رامشگراں در رباط

افتہا ہے از بہمن سی — سفالینہ جامِ من از مے تہی

جہاں عمر ناخوش کہ من داشتم — ز جاں خار در پیرہن داشتم

بفتوای کایں داوری چوں بود — کہ از جرمِ من حسرت افزوں بود

غالب کی شخصیت اقبال کے لیے بڑی پُرکشش رہی ہے جس کا اظہار مختلف مواقع پر وہ کرتے رہے ہیں جو ایک طرح سے اعتراف عظمت غالب اور اتحاد معنوی کا پہلو ہے۔ علامہ کو یہ شعر بہت پسند تھا جس کو بعنوان غالب انھوں نے جگہ دی ہے:

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر
بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

اقبال کے نزدیک یہ شعر غالب کی زندگی کا ماحصل تھا۔ اعتراف عظمت و اتحاد معنوی کا پہلو "جاوید نامہ" میں بہت نمایاں ہے۔ ارواح جلیلہ حلاج و طاہرہ کے ساتھ غالب کی روح بھی ہے۔ غالب کا وہی تصور جنت کہ اس میں ہنگامہ حیات نہیں، اس کو جنت میں نہیں رہنے دیتا اور "سیر دوام" میں جلا رکھتا ہے۔ اقبال کا "جاوید نامہ" ان کا ادبی معراج نامہ ہے جس میں اپنے خیالات کو ایک نئے انداز سے پیش کیا ہے۔ "جاوید نامہ" کا سلسلہ معراج ناموں سے ملتا ہے دانتے کی "طربیہ خداوندی" بھی اس سلسلے میں زیر بحث آ سکتی ہے۔ غالب نے بھی اپنی مثنوی 'ابر گہر بار' میں 'معراج' کو نظم کیا ہے، دونوں میں فرق ہے۔ غالب نے معراج نبویؐ کو بیان کیا ہے اور اقبال نے اپنی معراج ذہنی نظم کی ہے، البتہ کہیں کہیں مراحل و منازل کے بیانات میں مماثلت بھی پائی جاتی ہے۔ علامہ کی مثنویوں کے مقابلے میں غالب کی مثنویوں کا پلہ بھاری نظر آتا ہے۔ یہ اجمال ذرا تفصیل کا محتاج ہے اس لیے کسی آیندہ بحث میں عرض کروں گا۔

"جاوید نامہ" میں فلک مشتری پر ارواح جلیلہ حلاج و غالب و قرۃ العین طاہرہ کو پیش کیا

ہے۔ آخر میں ابلیس نمودار ہو کر زندگی کا راز، سوز ناتمام و فراق دوام بتاتا ہے۔ منصور حلاج کے افکار علامہ نے خود ایک غزل کے ذریعے پیش کیے ہیں۔ غالب کی مشہور غزل "بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم" غالب ہی کی زبان سے ادا کرائی ہے۔ طاہرہ کی بھی ایک غزل اسی طرح پیش ہوئی ہے۔ پیر رومی زندہ رود سے کہتے ہیں کہ ان سے سوالات کر کے اپنے دلی شکوک دور کر لے زندہ رود اپنی مشکلات بیان کرتا ہے۔ پہلے حلاج سے سوالات ہیں، وہ جواب دیتا ہے۔ طاہرہ سے کوئی سوال نہیں کیا گیا، وہ حلاج کے بعد ہی اسی سوال سے متعلق اپنا بیان شروع کر دیتی ہے:

از گناہ بندۂ صاحب جنوں　　کائنات تازہ آید بروں
شوق بے حد پردہا را بردرد　　کہنگی را از تماشا می برد

یہ دونوں شعر غالب کے اس شعر کی تفسیر ہیں:

رفتم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم
در بزم رنگ و بو نمطے دیگر افگنم

قرۃ العین طاہرہ کا جواب ختم ہوتے ہی زندہ رود غالب سے اردو کے اس شعر کے معنی پوچھتا ہے:

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے؟

علامہ نے "نشان جگر سوختۂ چیست" سے ترجمے میں ندرت پیدا کر دی ہے۔ اس شعر کا جو مطلب علامہ کے ذہن میں تھا اس کو انھوں نے غالب کی زبانی ادا کرایا۔ ماحصل اس شعر میں آ گیا ہے:

تو ندانی ایں مقام رنگ و بوست
قسمت ہر دل بقدر ہائے و ہوست

اس کے بعد زندہ رود غالب سے مشہور مسئلے "امتناع النظیر خاتم المرسلین" کے متعلق سوال کرتا ہے کہ اس نیلی فضا میں سیکڑوں جہان ہیں۔ کیا ہر دنیا کے لیے الگ الگ اولیا و انبیا ہوتے ہیں؟ غالب کے جواب میں ایک شعر خود لکھا ہے اور دوسرا غالب ہی کا ہے:

نیک بنگر اندریں بود و نبود　　پے بہ پے آید جہاں ہا در وجود

ہر کجا ہنگامۂ عالم بود　　رحمت للعالمینے ہم بود

غالب سے "فاش تر گو" کی فرمائش ہوتی ہے۔ جواب "فاش تر گفتن خطا ست" ملتا ہے
غالب "گفتگو سے اہلِ دل بے حاصل است؟" کے جواب میں "نکتہ بر لب رسیدن مشکل است"
کہہ دیتے ہیں۔ اس پر زندہ رود کہتا ہے:

تو سراپا آتش از سوزِ طلب
بر سخن غالب نیائی اے عجب!

اس کے جواب میں غالب تھوڑی سی وضاحت اور کرتے ہیں کہ خلق و تقدیر و ہدایت ابتدا اور رحمۃ للعالمینؐ انتہا ہے مگر زندہ رود اس سے زیادہ اسرار کی نقاب کشائی کا طالب ہوتا ہے۔ غالب جواب دیتے ہیں:

اے چو من بینندۂ اسرارِ شعر　　ایں سخن افزوں تر است از تارِ شعر
شاعراں بزمِ سخن آراستند　　ایں کلیماں بے ید بیضا ستند
آنچہ تو از من بخواہی کافری　　کافری کو ماورائے شاعری

اور یہ "کافری ماورائے شاعری" بر سر دار بیان کی جا سکتی ہے جو مرتبہ حلاج ہے۔ چنانچہ حلاج آ کر کہتا ہے کہ جہاں کہیں بھی جہان رنگ و بو ہے، وہ یا تو نور مصطفیٰ سے ہے یا تلاشِ مصطفیٰ میں ہے اقبال کے نزدیک اس مسئلے کا یہی حل تھا جو انھوں نے پیش کیا، غالب اور حلاج کی شخصیتوں کا فرق بھی واضح کر دیا۔ "جاوید نامہ" میں غالب کی شرکت جن خیالات کے تحت علامہ اقبال نے ضروری سمجھی، ان کا اظہار غالب کے ان شعروں میں موجود ہے:

در گرم روی سایہ و سرچشمہ نہ جوئیم　　با ما سخن از طوبیٰ و کوثر نتواں گفت
آں راز کہ در سینہ نہفت است نہ وعظ است　　بر دار تواں گفت بہ منبر نتواں گفت

(۱۹۶۳ء)

غالب کا رابطہ فرنگ

عظمت و برتری کا وجود دل و دماغ پر جو نقوش مرتسم کرتا ہے، زمانے کے انقلاب میں ان نقوش کو زائل کرنے کی طاقت نہیں۔ اس عظمت و برتری کے فقدان پر احساسِ برتری ہی شعورِ کمتری کا سبب ہوتا ہے۔ ان دونوں کے تصادم کا نتیجہ یا تو پستی کے قعرِ عمیق میں دھکیل کر ہمیشہ کے لیے عروج و ارتقا کے راستے مسدود کردیتا ہے اور قویٰ کو قوتِ عمل سے بے بہرہ کرکے مفلوج بنا دیتا ہے یا عظمت و عروج کا عرش نشیں ہونے کا شرف بخشتا اور قویٰ کو قوتِ عمل کا وہ جوہر عطا کرتا ہے کہ ناکامیوں اور نامرادیوں سے مایوسی کفر کے مترادف خیال ہونے لگتی ہے حقیقت امر یہ ہے کہ احساسِ برتری اور شعورِ کمتری کی آویزش ہمت بلند کے لیے تازیانے کا کام کرتی ہے، کیونکہ احساسِ برتری اپنی بازیافت کا جذبہ ابھارتا ہے اور شعورِ کمتری اپنے استیصال کے لیے انگیخت کرتا ہے۔ اسی حصول و زوال کے مرحلے کو طے کرنے کے لیے بیش از بیش کوشش کا سلسلہ جاری رہتا ہے، کبھی "حریفِ مے مرد افگن" بن جاتا ہے اور کبھی روح القدس کو بھی اپنا ہم زباں نہیں سمجھتا، کبھی اس مقام پر جہاں سے "کچھ ہماری خبر نہیں آتی" پہنچ جاتا ہے اور کبھی "حلقۂ صد کام نہنگ" سے نبرد آزما ہوتا ہوا "گہر ہونے تک" کی منزل کو پالیتا ہے۔

شعورِ کمتری کے شدید تاثر سے احساسِ برتری بھی شدت اختیار کرلیتا ہے، یہ شدت یا تو عقل کو ماؤف کردیتی ہے اور دماغ کو مختل بنا دیتی ہے۔ ایسی حالت میں جبکہ دماغی توازن برقرار نہ ہو، انسان تو ہم پرستی کا شکار ہو جاتا ہے اور اس سے مافوق الفطرت ہستی ہونے کے دعاوی کا ظہور ہونے لگتا ہے یا دونوں ہمتی کے جوہر پیدا ہونے لگتے ہیں جن کا نتیجہ گوشہ گیری کی منزل میں سکون

بنتا ہے۔ لیکن اگر اس شدت احساس میں عقل متوازن اور ہمت بلند ہو تو پھر انسان میں زمانے سے نبٹنے کے عزائم جنم پانے لگتے ہیں اور ایسے مرد آزاد غم والم میں "برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم" کہتے نظر آتے ہیں، دنیا کو "بازیچہ اطفال" اور تغیرات زمانہ کو "تماشائے شب و روز" سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک "اورنگ سلیماں" صرف "ایک کھیل" اور "اعجاز مسیحا" بس "ایک بات" سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔

یہ باتیں احساس برتری اور شعور کم تری کی آویزش اور اس دور کے تاریخی عوامل کے رد عمل سے پیدا ہوتی ہیں۔ ایسا انسان جو احساس برتری اور شعور کم تری کی آویزش کا شکار ہو اور اس میں زمانے کے تاریخی پہلو سے متصادم ہونے کی ہمت بلند بھی موجود ہو تو ان کے رد عمل سے اس میں زہر خند کی کیفیت اس لیے پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے دور سے بہت آگے ہوتا ہے۔ اس عالم میں جو باتیں اس کی ذات سے ظہور پذیر ہوتی ہیں، وہ اس دور کے عام مذاق اور رجحان سے مختلف ہوتی ہیں، عام سطح سے بلند، اسی لیے وہ ہدف طعن و طنز بنتا ہے۔ معاصرین کا یہ طنز اس کی قوت ننگ و ناز کو انگیخت کرتا ہے اور وہ اپنی طبع بلند کو زیر نہیں ہونے دیتا بلکہ وہ اپنے گرد و پیش پر نظر ڈال کر دیکھتا ہے اور خود کو منفرد بنانے کے لیے زمانے کی نبض پر ہاتھ ڈالتا اور اقتدار کا جائزہ لے کر اس مرحلے پر پہنچ جاتا ہے کہ اگر ایک اقتدار کی لگام میرے ہاتھ سے چھن رہی ہے تو اس کا نعم البدل تلاش کروں اور کوئی دوسرا اقتدار حاصل کر کے اس میں اپنی انفرادیت قائم کروں۔ اسی انفرادیت کو پالینے کے بعد کہہ اٹھتا ہے:

رازداں خوے دہرم کردہ اند
خندہ بر دانا و ناداں می زنم

جو انسان احساس برتری و شعور کم تری کے تصادم کا شکار اور تاریخی عوامل کے رد عمل کا اسیر ہوتا ہے، اگر وہ بلند حوصلہ اور عالی ہمت ہو تو اس کی زندگی کے دو رخ ہوتے ہیں: ایک وہ عالم کہ جس میں وہ اپنے احساسات، شعور و وجدان، کیفیات و جذبات، خواہشات و تصورات کی خوش آیند دنیا بناتا ہے اور اس کے مطابق زندگی بسر کرنے کے اسباب فراہم کرنے میں کوشاں

رہتا ہے، دوسرا وہ کہ جس میں وہ تاریخی بہاؤ سے متصادم رہتے ہوئے عملی زندگی "خوش و ناخوش" گزارتا رہتا ہے۔ یہ عملی زندگی درد و تکلیف کا مجموعہ ہوتی ہے کیونکہ پہلے عالم کی وجہ سے جو "انا" اس میں جنم لیتی اور پرورش پاتی ہے، وہ اس کو بلند سطح سے نیچے آکر دریوزہ گری، تملق اور چاپلوسی کی سرحد میں داخل نہیں ہونے دیتی، مگر جب اس کے بہی خواہ اس کی عملی زندگی کی کرب ناکی سے متاثر ہوتے ہوئے اس کو مشورہ دیتے ہیں کہ اہل زمانہ کی موجودہ روش کو دیکھو جو تم سے کم مرتبہ ہیں مگر داد عیش دے رہے ہیں کیونکہ انھوں نے زمانے سے سمجھوتا کرلیا ہے، تم بھی "زمانہ با تو نسازد تو با زمانہ بساز" پر عمل کرو تو پس ہر وقت کے اس مشورے سے اس کے احساسِ برتری اور شعورِ کمتری کی کشاکش زیادہ تیز ہوتی ہے اور وہ کبھی کبھی چند لمحات کے لیے رک کر زمانے سے عارضی صلح کرلیتا ہے اور ان مشوروں پر عمل پیرا ہو کر اپنی سطح سے نیچے اتر آتا ہے، عرش سے فرش کی راہ لیتا ہے، "فقیروں کا بھیس بنا کر" وہ "تماشائے اہلِ کرم" دیکھنے لگتا ہے۔ مگر اس دریوزہ گری میں اس کا احساس اور زیادہ مجروح ہوتا ہے، وہ "انا" جس کو اس نے تھوڑی دیر کے لیے الگ کر دیا تھا اس کے اندر پھر ابھر آتی ہے اور "الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا" کی منزل پر لا کھڑا کرتی ہے۔ وہ دوسروں کا بن نہیں پاتا بلکہ خود اپنا بن جاتا ہے اور اپنے کرم فرماؤں سے کہہ دیتا ہے "لے لیا مجھ سے مری ہمت عالی نے مجھے"۔

احساس و شعور کی آویزش اور قوت انا کے تاریخی بہاؤ سے تصادم کے نتائج کا عکس ہمیں غالب کی زندگی میں بتمام و کمال نظر آتا ہے اور ہم اسی آویزش، کش مکش اور تصادم کے چند پہلو دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

انگریزوں سے غالب کے روابط کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں مگر ان روابط کو اب تک جن زاویہ ہائے نگاہ سے دیکھا جاتا رہا ہے، ان میں ان روابط کے عوامل، اس زمانے کی سیاست اور اقدارِ حیات کو پیشِ نظر نہ رکھنے کی کمی پائی جاتی ہے۔ غالب کے ذہنی رجحانات اور خاندانی مراتبِ عظمت کو بھی انفرادی حیثیت سے سامنے رکھنا ضروری ہے۔

غالب نے جب ہوش سنبھالا، باپ کا سایہ سر سے اٹھ چکا تھا۔ چچا نے سرپرستی فرمائی۔

غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں مرہٹوں کی طرف سے آگرے کے صوبے دار تھے۔ آگرے کو انھوں نے انگریزوں کے حوالے کر دیا اور نواب احمد بخش خاں کی سفارش پر انگریزی فوج میں رسالہ دار ہو گئے۔ ہزار روپے ماہانہ اور بقول بعض ڈیڑھ ہزار روپے ماہانہ تنخواہ اور ایک جاگیر رسالے کے خرچ کے لیے مقرر ہوگئی، مگر غالب نو برس ہی کے تھے کہ چچا ہاتھی سے گر کر دار البقا کو سدھارے۔ انگریزوں نے صلۂ خدمات و جاگیر کے عوض دس ہزار روپے سالانہ غالب کے چچا نصر اللہ بیگ خاں کے متوسلین کی پنشن ریاست فیروز پور جھرکہ سے وابستہ کر دی۔ نواب احمد بخش خاں والیِ ریاست تھے۔ بقولِ غالب انھوں نے کچھ دن بعد دس ہزار کے پانچ ہزار سالانہ کرادیے اور خواجہ حاجی کو بھی اس میں دو ہزار کا شریک کرادیا جس میں سے غالب اور ان کے بھائی کو صرف چودہ سو روپے ماہوار ملنے لگے۔ نواب احمد بخش خاں خانہ نشین ہوئے۔ ریاست دو حصوں میں تقسیم کر دی گئی۔ فیروز پور جھرکہ شمس الدین احمد کو ملا اور لوہارو امین الدین احمد خاں کو۔ شمس الدین احمد خاں کی خاندان کے دیگر افراد سے بنتی نہ تھی۔ اس نے غالب کی پنشن اور بیگم غالب کا وظیفہ بھی بند کر دیا۔ آمدنی کے وسائل مسدود، اخراجات کی تنگی نے پریشان کر دیا۔ غالب پہلے تو نواب احمد بخش کے پاس گئے کہ ان سے مل کر معاملے کو سلجھائیں لیکن نواب صاحب نے باتوں سے بہلا دیا۔ غالب نے مجبور ہو کر قانونی چارہ جوئی کا ارادہ کیا۔

اس زمانے تک غالب کی زندگی بہ طور فراغت میں بسر ہوئی۔ ننھیال سے والدہ کی معرفت کچھ نہ کچھ مل جاتا تھا۔ نواب احمد بخش خاں بھی کچھ نہ کچھ پنشن کے علاوہ دیتے رہتے تھے۔ سسرال سے بھی مدد ملتی رہتی تھی۔ بے فکری سے اس لیے بسر ہوتی تھی کہ خرچ برداشت کرنے والے نواب کہلاتے تھے۔ انھی ایام کے متعلق ایک خط میں اشارہ کیا ہے:

''بھائی صاحب کو سلام کہنا اور کہنا کہ صاحب، وہ زمانہ نہیں، ادھر متھرا داس سے قرض لیا اُدھر درباری مل کو جا مارا، اُدھر خوب چند، چین سکھ کی کوٹھی جا لوٹی۔ ہر ایک کے پاس تمسک مہری موجود، شہد لگاؤ چاٹو، نہ مول نہ سود۔ اس سے بڑھ کر یہ بات کہ روٹی کا خرچ پھوپھی کے سر، بایں ہمہ کبھی خان نے کچھ دے دیا، کبھی الور

سے کچھ دلوا دیا، کبھی ماں نے آگرے سے کچھ بھیج دیا۔"[1]

۱۸۲۵ء کے بعد ان امور میں تغیر واقع ہوا۔ قرضوں نے تنگ کیا ہو یا نہ کیا ہو مگر خان (نواب احمد بخش خاں) کے رویے میں تبدیلی ظاہر ہے، خاص کر ان کے بیٹے شمس الدین احمد خاں نے غالب کو تنگ کرنا شروع کر دیا تھا۔

جس عہد کی ہم بات کر رہے ہیں، وہ بڑی ابتری کا دور تھا۔ اگر چہ انگریزوں نے حالات کو کچھ نہ کچھ بہتر بنا دیا تھا مگر اہلِ ہند معاشی و اقتصادی حیثیت سے بہت پریشان حال تھے۔ غالب نواب تھے مگر جاگیر نہ تھی، جایداد نہ تھی، انتہا یہ کہ گھر کا مکان تک نہ تھا۔ اٹھنا بیٹھنا، امیروں جاگیرداروں اور رئیسوں کے ساتھ وضع داری کو قائم رکھنا، عزت کو بنائے رکھنا بھی ایک ہمت و جواں مردی کا کام ہے۔ پس اسی وضع و عزت کی خاطر انھوں نے پنشن کی بحالی کی کوشش کی جو دراصل دس ہزار روپے سالانہ تھی جس میں غالب کا حصہ ڈھائی ہزار روپے سالانہ تھا اور وہ اس میں بہ طور آرام کی زندگی بسر کر سکتے تھے۔ پس پنشن نہ ملنے کی وجہ سے غالب داد خواہی کے لیے دہلی چھوڑ کلکتے چلے، انگریزوں سے ملے، مطلب برآری کے لیے شاعری کو وسیلہ بنایا، گو انگریزوں سے ان کے روابط پنشن کی بدولت بچپن ہی سے رہے لیکن وہ بالواسطہ تھے، یعنی پنشن نواب احمد بخش خاں کے توسل سے مل جاتی تھی، مگر جب پنشن میں رکاوٹ ہوئی اور خرچ میں تنگ دستی بڑھی تو شعوری طور پر پنشن کی حقیقت پر توجہ دینی پڑی۔ کاغذات دیکھے تو غالب کو معلوم ہوا کہ پنشن میں رکاوٹ تو ظلم ہے ہی، تخفیف بہت ہی بڑی ناانصافی اور جعل سازی ہے۔ انھی کے ازالے کے لیے غالب کو انگریزوں سے بلاواسطہ روابط کا سلسلہ قائم کرنا پڑا۔

غالب کو اپنی خاندانی عظمت و برتری کا بڑا احساس تھا مگر تنگ دستی کی وجہ سے گردو پیش میں شعور کم تری پیدا ہو گیا تھا۔ ان دونوں کے تصادم نے انھیں پنشن کی طرف متوجہ کیا جو خاندانی عظمت اور ذاتی معیشت کا واحد ذریعہ تھی۔ یہ ۱۸۲۷ء کی بات ہے اور اسی زمانے سے انگریزوں سے روابط کا سلسلہ بھی شروع ہوتا ہے۔ کلکتہ انگریزی دارالحکومت تھا، لہٰذا غالب پنشن کا دعویٰ کرنے کلکتے روانہ ہو گئے۔ غالب اگست ۱۸۲۶ء سے پہلے دہلی سے کلکتے روانہ ہوئے اور

۲۰ر فروری ۱۸۲۸ء کو کلکتے پہنچے۔[۲] وہاں انگریز حکام سے ملے اور پنشن کے معاملے میں گفتگو کی ان کے احباب و ہمدرد نواب اکبر علی خاں صاحب طباطبائی، مولوی سراج الدین صاحب اور منشی محمد حسن صاحب سر فہرست ہیں۔ انھی حضرات کے توسل سے اعلا حکام تک بغیر زحمت رسائی حاصل ہوئی۔ سب سے پہلے ان کی ملاقات فریزر اسسٹنٹ سیکریٹری سے ہوئی جس نے آمد پر استقبال کیا، گلے ملا، عطر و پان سے تواضع کی، رخصت کرنے ساتھ آیا۔ اسی کو گورنر جنرل کے نام کی درخواست دی، اس نے رخصت لے کر پانن کو دی کہ اس کو انگریزی میں ترجمہ کردو۔[۳] اس کی مدح میں قصیدہ مشمولۂ کلیات ہے۔ اس میں تشبیب نہیں ہے، مطلع کے بعد ہی مدح شروع کردی ہے۔ مدح میں پارینہ و مرقجہ طریقے سے کام لیا ہے، وہی الفاظ جو ہر ایک کی مدح میں اکثر شعرا استعمال کرتے رہے ہیں، گو بندش کی چستی اور روانی بلاشبہ رشک انگیز ہے۔ آخر میں اپنا درد دل بیان کیا ہے:

غمے در دلستم کہ شور بیانش	جگر پارہ از دیدۂ تر بر آرد
فشاردچو اندیشہ ام مغز جاں را	ہمہ ریزۂ نوک نشتر بر آرد

اندرو اسٹرلنگ، چیف سیکریٹری سے ملے۔ اس کو سخن دوست پایا۔ اس نے امداد کا وعدہ کیا تھا۔ اس کی مدح میں قصیدہ نمبر ۳۹ اور قطعہ نمبر ۳۵ کلیات میں موجود ہے۔ قصیدہ اس کو سنایا، بہت خوش ہوا۔ اس قصیدے کی تشبیب غالب کے دل غم زدہ کی ایک فغاں ہے۔ فغاں کے بعد اپنی حالت زار بیان کرتے ہوئے مدح کی طرف گریز کرتے ہیں۔ مدح کا وہی عام طریقہ ہے، پھر اپنی حالت بیان کی ہے، اس میں مدعا پیش کیا ہے، گویا یہ منظوم عرضی ہے جس کے ذریعے اسٹرلنگ کو اپنی مدد پر آمادہ کیا ہے:

زیست سال فزوں ہیشود کہ می سوزد	نفس چو رشتۂ شمع بہ بزم حیرانی
بداد گاہ رسیدم چناں کہ دانستم	برس بداد غریباں چناں کہ میدانی

غالب کا مقدمہ کونسل میں پیش ہوا تو اس پر حکم ہوا کہ اس کو پہلے دہلی کے ریزیڈنٹ کے سامنے پیش ہونا چاہیے، اس کے بعد یہاں آنا چاہیے۔ غالب نے کلکتے ہی سے کاغذات مرتب کر

کے دہلی بھیجے، ہیرالال کو وکیل بنایا۔ اس زمانے میں دہلی کے ریزیڈنٹ کولبرگ تھے جن سے کرنل ہنری املاک کے گہرے مراسم تھے۔ کرنل ہنری املاک نے کولبرگ کے نام اور مولوی سراج الدین نے میر منشی التفات حسین کے نام سفارشی خط دیا تھا۔ غالب کو قوی امید تھی کہ کولبرگ حسب منشا رپورٹ کرے گا، مگر کاغذات دہلی پہنچے تو کولبرگ بہ الزام رشوت ستانی برطرف ہو گیا۔ فرانسس ہاکنس اس کی جگہ ریزیڈنٹ دہلی مقرر ہوا۔ ادھر گورنر جنرل نے کلکتے سے الٰہ آباد اور دہلی کی طرف جانے کا پروگرام بنالیا۔ غالب نے کلکتے میں قیام کرنے کو مفید نہ سمجھا اور دہلی آنا اس لیے مناسب خیال کیا کہ دہلی پہنچ کر خاطر خواہ رپورٹ لکھائی جائے۔ دہلی پہنچے، رپورٹ لکھوانے کی کوشش کی مگر بے کار، کیونکہ شمس الدین احمد خاں نے فرانسس ہاکنس کو اپنے موافق بنالیا تھا، چنانچہ اس نے غالب کے خلاف رپورٹ کردی۔ غالب کو پھر بھی امید تھی کہ اسٹرلنگ کام کو سنبھال لے گا، مگر ابھی رپورٹ نہ پہنچی تھی کہ اسٹرلنگ کا انتقال ہو گیا۔ قطعہ نمبر ۴۵ اسی کی وفات پر لکھا ہے۔ اب ان کی امید صرف جارج سوئنٹن سے وابستہ رہ گئی تھی، وہ بھی لندن چلا گیا۔ غالب بے یار و مددگار رہ گئے۔ مولوی سراج الدین احمد کو ۱۲ اکتوبر ۱۸۳۰ء، ۵ر جمادی الاول ۱۲۴۶ھ کو لکھتے ہیں:

"اما چہ کنم کہ کار برگشت و روزگار برگشت، خدارا بنگر و بدرد دل من وارس کولبرگ، بتوسط کرنیل ہنری املاک بر من مہربان شود و رپوٹیکہ خوشتر ازاں نتواں اندیشید بصدر فرستد و جوابیکہ سودمند تر ازاں نتواں سنجید از صدر حاصل نماید ہنوز آں جوب درراہ باشد کہ کولبرگ معزول گردد ہاکنس بجائے کولبرگ نشیند، آنچہ برہم زدن ہنگامۂ سلطنتی را بس باشد از بہر من بصدر فرستد و من دراں داوری از اسٹرلنگ چشم یاوری داشتہ باشم ہنوز آں رپورٹ بصدر نرسیدہ باشد کہ اسٹرلنگ ہرورا عدم گردیدہ باشد چوں ہمہ بمسلم و بدامن جارج سوئنٹن آویزم، گرم از جا برخیزد و دامن بر شغل جہانبانی افشاند۔ سبحان اللہ! معزول نگردد مگر کولبرگ، بمیرد ناگاہ نمیرد مگر اسٹرلنگ، بولایت نرفت مگر جارج سوئنٹن، در خور ایں صدمہ ہائے جانکاہ نباشد مگر اسد اللہ داد خواہ۔" (۴)

ایک اردو خط بنام سرور بلدا ہروی میں حضرت صاحب کو مخاطب کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"میں پانچ برس کا تھا کہ میرا باپ مرا۔ نو برس کا تھا کہ چچا مرا، اس کی جاگیر کے عوض میرے اور میرے شرکائے حقیقی کے واسطے شامل جاگیر نواب احمد بخش خاں دس ہزار روپے سال مقرر ہوئے۔ انھوں نے نہ دیے مگر تین ہزار روپے سال، اس میں سے خاص میری ذات کا حصہ ساڑھے سات سو روپے سال۔ میں نے سرکار انگریزی میں یہ غبن ظاہر کیا۔ کولبرگ صاحب بہادر ریزیڈنٹ دہلی اور استرلنگ صاحب بہادر سکرٹر گورنمنٹ کلکتہ متفق ہوئے میرا حق دلانے پر۔ ریزیڈنٹ معزول ہو گئے، سکرٹر گورنمنٹ بمرگ ناگاہ مر گئے۔" (۵)

فرانسس ہاکنس نے غالب کے خلاف رپورٹ کی تھی۔ اس کی مذمت میں یہ قطعہ لکھا ہے:

ایا ستم زدہ غالب ز ہاکنس مسکال	منہ بسینہ بے کینہ از شکایت داغ
اگر بصد خلاف تو کردہ است رپورٹ	وگر بخصم بقتل تو بستہ است جناغ
قضا بنائے خرابی فگندہ ہم زنخست	عدیدۂ کہ ہماں عکس عاقبت بلاغ

انگریز مشرقی ہندوستان سے آگے بڑھ کر ہندوستان کے ہر علاقے پر بالواسطہ یا بلاواسطہ قابض ہو چکے تھے۔ بہادر شاہ ظفر بھی انگریزوں کے وظیفہ خوار تھے۔ ان کا اقتدار صرف قلعے کی چار دیواری تک محدود تھا، باقی ہر امر میں مختار کل انگریز تھے۔ انگریزوں کے بڑھتے ہوئے اقتدار کو دیکھ کر بجز معدودے چند (اہل خانقاہ) ہر شخص ان کی طرف جھک رہا تھا اور وہ بھی اپنے مفید مطلب اشخاص کو نوازتے تھے۔ فورٹ ولیم کالج کے لیے اردو کتابوں کے تراجم کرائے اور معقول مشاہرے دیے۔ میر امن دہلوی نے جان گلکرائسٹ کے متعلق بہت کچھ لکھ دیا ہے۔

غالب کی مدحت طرازی کے متعلق اکثر اعتراضات ہوتے رہتے ہیں کہ غالب نے انگریزوں کی مدح میں قصیدے لکھے، ان کی خوشامد کی۔ مدحت طرازی و خوشامد ایک خود دار آدمی کی شان کے خلاف ہے۔ مرزا غالب کا دعوائے خودداری باطل ہے۔ ایسے حضرات نے کلام غالب اور اس وقت کے ماحول اور حالات کا مطالعہ دقت نظر سے نہیں کیا ورنہ وہ مرزا کے

متعلق اس قسم کے خیالات کا اظہار نہ کرتے۔ غالب معاشی بحران میں مبتلا تھے جس کے متعلق بیان گزر چکا، نیز قدر ناشناسی کے اسیر بھی تھے جس کی شکایت انھیں ہمیشہ رہی۔ غالب بحیثیت شاعر، عرفی، نظیری، ظہوری وغیرہ سے کم مرتبہ نہ تھے بلکہ ان کا مرتبہ کچھ بلند ہی ہے۔ ان شعرا کی قدر و منزلت کی داستانیں معلوم تھیں، غالب بھی ایسی ہی قدر و منزلت کے خواہاں تھے۔ اس میدان میں بھی ان کو اپنی برتری کا احساس بہر حال ہوا، لیکن زمانے نے ان کے ساتھ جو سلوک روا رکھا، اس سے شعور کم تری کا پیدا ہونا ایک لابدی امر تھا۔ غالب نے اپنی برتری کے لیے کوشش کی اور انھیں انگریزوں کے سوا اور کوئی نظر نہ آیا جو انھیں بلند مرتبہ دے سکتا، چنانچہ خود کو ملکہ کا شاعر بنائے جانے کی تمنا کا اظہار اسی بنا پر کیا ہے ورنہ کلکتے کے دوران قیام سے آخر عمر تک انگریزوں کے متعلق جتنے قطعات اور قصائد ہیں، ان میں سے زیادہ تر منظوم عرضیاں ہیں۔ ان کا منشا یہ تھا کہ حکام وقت پنشن، خلعت، دربار اور خطاب کے بارے میں میری مدد کریں۔ غالباً ۱۸۳۳ء میں سپریم کونسل کے ممبر چارلس منکاف کی مدح میں قصیدہ نمبر ۳۵ لکھا تھا۔[۲] اس کے چند شعر دیکھیے بالکل عرضی ہیں۔ قصیدے سے مستنبط ہوتا ہے کہ چارلس منکاف دہلی آئے ہیں۔ غالب کلکتے میں ان سے مل چکے تھے۔ تشبیب کے بعد مدح میں وہی مبالغہ آمیز باتیں دہرائی گئی ہیں جو ہر ایک کے لیے بادنیٰ تغیر بیان ہوتی رہی ہیں، پھر اپنی حالت سے زار بیان کر کے مطلب کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

پنج مطلب ز تو ام ہست بصد گونہ امید — خواہم آں پنج علی الرغم حسود و غماز
اول ایں ست کہ در باب معاشے کہ مراست — کنی اندیشۂ محکم بہ طریق ایجاز
ہرچہ در دفتر سرکار بود نقش پذیر — ہم بہ اندازۂ آں نقش شوی مائدہ ساز
دوم آں کز اثر عدل تو اے سنجر عہد — غیر یابندہ دریں وجہ نباشد انباز
سوم آنست کہ دیگر نکنم دست طلب — پیش فرماندۂ میوات، بدریوزہ دراز
ہم بہ گنجینۂ سرکار برآتے خواہم — دادہ انصاف بدیں یافتگی اذن جواز
چارم آنست کہ باقی زر چندیں سالہ — بے نزاع و جدل و جہد بمن گردد باز

بجنم بمن کہ زہیں ایں فتح کہ نماید روے | دہیم مژدۂ اکرام و نوید اعزاز
بتعلیم تازہ خطابی و بہاں افزائے | خلعتی در خور ایں دولت جاوید طراز (۲)

غالب کی قادر الکلامی قابلِ داد ہے کہ اپنے مطالب کو کیسے عمدہ پیرائے میں بیان کیا ہے اس مدحت طرازی کی علت وغائی معاشی تنگی سے نجات تھی، ورنہ ۱۸۵۷ء سے قبل انھوں نے کسی انگریز کی مدح میں ایک شعر بھی نہیں لکھا۔ پس اس کو مطلب برآری ہی کا وسیلہ کہا جائے گا۔ غالب شاعر تھے، انھوں نے صحیح راستہ اختیار کیا کہ شعر کو ذریعۂ اظہار مدعا قرار دیا۔ نثر کے مقابلے میں شعر کی تاثیر مسلّم، اگرچہ غالب کے حق میں شعر کی تاثیر بھی معدوم ہی رہی۔

جب ہم دیکھتے ہیں کہ غالب نے ہندوستانی امرا و سلاطین کی شان میں بھی قصیدے لکھے ہیں، لیکن انھوں نے غالب سے کیا سلوک کیا؟ یہ بات سب پر روشن ہے کہ بہادر شاہ ظفر نے بھی حکیم احسن اللہ خاں اور حضرت کالے صاحب کی سفارش پر غالب کو ملازم رکھا اور تنخواہ صرف پچاس روپے ماہانہ، تاریخ نویسی خدمت، بعد میں اصلاحِ شعر کا کام بھی سپرد ہوا۔ انگریزوں کے خزانے سے ساڑھے باسٹھ روپے ماہانہ ملتے تھے جس کے عوض کوئی خدمت نہیں لی جاتی تھی۔ غدر کے بعد نوابِ رام پور نے ضرور (جولائی ۱۸۵۹ء) سو روپے ماہانہ سے مدد کی۔ پس یہ اس زمانے کا طریقہ تھا کہ شاعر کا جس سے توسّل ہوتا، اسی کی مدح سرائی کرتا۔ اگر غالب کا تعلق پنشن کی وجہ سے انگریزوں کے ساتھ نہ ہوتا تو غالب بھی اوروں کی طرح انگریزوں کی مدح نہ کرتے۔ غالب کی اس مدحت طرازی کی حقیقت اس وقت واضح ہو جاتی ہے جبکہ ہاکنس غالب کے خلاف رپورٹ کرتا ہے تو غالب اس کی قدح پر اتر آتے ہیں۔ اس کا ایک ہی مطلب ہوا کہ جس سے مطلب برآری میں امداد ملنے کی ذرا سی بھی توقع ہوئی، اس کو خوش کر کے اپنا کام نکالنا چاہا اور تعریف و توصیف سے اپنی طرف مائل کیا، جس نے مخالفت کی اس کی برائی کر دی۔

غالب کی سلامتیِ طبع کے ثبوت ان کی تحریروں میں جا بجا ملتے ہیں جو اس بات کی دلیل ہیں کہ غالب انگریزوں کے متعلق اچھی رائے رکھنے کے باوجود ان کے افعال پر کڑی نکتہ چینی کرتے

تھے۔ مولوی سراج الدین احمد کو انگریزوں کے عدل و انصاف کے متعلق لکھتے ہیں:

"ہیہات! اگر معاش من ہمیں پنج ہزار روپیہ سالانہ ہم بدیں تفریق از روئے دفتر سرکار کہ سادہ لوحاں آنرا معدلت آثار گویند ثابت شدہ بود بایستے کہ صاحبان صدر مرا از پیش راندندے۔"(۸)

"سادہ لوحاں آنرا معدلت آثار گویند" میں کتنا گہرا طنز ہے۔ اسی طرح مولوی فضل حق نے سررشتہ داری عدالت سے استعفادیا ہے تو اہلِ شہر کو سخت صدمہ ہوا۔ بہادر شاہ ظفر ولی عہد سلطنت تھے، انھوں نے بھی بہزار شیون و بکا مولوی صاحب کو رخصت کیا۔ غالب نے یہ تمام حالات مولوی سراج الدین احمد کو ۳۱ رجنوری ۱۸۳۲ء کے خط میں لکھے ہیں۔ انگریزوں کے متعلق لکھتے ہیں: "بے تمیزی و قدر ناشناسی حکام رنگ آں ریختہ"(۹)۔ یہ وہ زمانہ ہے کہ غالب کا مقدمہ حکومت کے سامنے ہے۔ ان تمام امور سے قطعِ نظر اگر صرف معاملہ ملازمت مدرّسی دہلی کالج کو سامنے رکھا جائے تو واضح ہو جائے کہ غالب کی خودداری کس منزل تک پہنچی ہوئی تھی۔ یہ واقعہ مولانا محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" میں بعنوان 'کیا آن تان ہے!' لکھا ہے:

"۱۸۴۲ء میں گورنمنٹ انگلشیہ کو دہلی کالج کا انتظام از سر نو منظور ہوا۔ تھامسن صاحب، جو کئی سال تک اضلاع شمال و مغرب کے لیفٹیننٹ گورنر بھی رہے، اس وقت سیکریٹری تھے۔ وہ مدرّسین کے امتحان کے لیے دہلی آئے اور چاہا کہ جس طرح سو روپے مہینے کا ایک مدرّس عربی ہے، ایسا ہی ایک فارسی کا بھی ہو لوگوں نے چند کاملوں کے نام بتائے، ان میں مرزا کا نام بھی آیا۔ مرزا صاحب حسب الطلب تشریف لائے۔ صاحب کو اطلاع ہوئی، مگر یہ پالکی سے اتر کر اس انتظار میں ٹھہرے کہ حسبِ دستورِ قدیم صاحب سیکریٹری استقبال کو تشریف لائیں گے۔ جبکہ نہ وہ اُدھر سے آئے نہ یہ اِدھر سے گئے اور دیر ہوئی تو صاحب سیکریٹری نے جمعدار سے پوچھا۔ وہ پھر باہر آیا کہ آپ کیوں نہیں چلتے۔ انھوں نے کہا: صاحب استقبال کو تشریف نہیں لائے، میں کیونکر جاتا؟ جمعدار نے جا کر پھر عرض کی

صاحب باہر آئے اور کہا: جب آپ دربار گورنری میں بحیثیت ریاست تشریف لائیں گے تو آپ کی وہ تعظیم ہوگی، لیکن اس وقت آپ نوکری کے لیے آئے ہیں اس تعظیم کے مستحق نہیں۔ مرزا صاحب نے فرمایا: گورنمنٹ کی ملازمت باعثِ زیادتیِ اعزاز سمجھتا ہوں نہ یہ کہ بزرگوں کے اعزاز کو بھی گنوا بیٹھوں۔ صاحب نے فرمایا: ہم آئین سے مجبور ہیں۔ مرزا صاحب رخصت ہو کر چلے آئے"۔[۱۰]

جیمس تھامسن[۱۱] جن کے ساتھ یہ معاملہ گزرا، غالب کے پرانے جاننے والوں میں سے تھے۔ ان کی مدح میں قطعہ نمبر ۳۶، ۴۱ اور ردیف "ش" کی آخری غزل کلیات میں موجود ہے "پنج آہنگ" میں ان کے نام تین خط ہیں جن میں غزل اور قطعہ بھی شامل ہے۔ یہ پہلے گورنمنٹ کے سکریٹری، پھر فارن سکریٹری اور بعد کو یو۔ پی کے لیفٹیننٹ گورنر ہوئے۔ دہلی اس زمانے میں یو۔ پی میں شامل تھی۔ ایسے شخص کے روبرو مرزا غالب کی جسارت غیر معمولی بات نہیں اور بغیر ملاقات کے لوٹ آنا بھی ایک غیرت مندانہ فعل ہی کہا جا سکتا ہے یا عظمت و برتری کے شدید احساس کا نتیجہ۔ ان کے بعد مومن خاں مومن کو بلایا جاتا ہے۔ وہ بھی ملازمت کرنے سے انکار کر دیتے ہیں صرف اس لیے کہ ان کو سو کی جگہ اسّی روپے ماہانہ دینا چاہتے تھے۔[۱۲] ظاہر ہے کہ غالب نے ملازمت عزت کی خاطر قبول نہ کی، اور مومن خاں مومن نے صرف بیس روپے کی کمی کی وجہ سے۔ دونوں کا فرق واضح ہے۔

غالب ۱۸۴۲ء میں پنشن کے معاملے میں بالکل مایوس ہو چکے تھے، لیکن ان کو نئے خطاب و اعزاز کی ملکہ وکٹوریا سے امید تھی۔ یہ امید آخری دم تک رہی جو پوری نہ ہوئی تھی، نہ ہوئی۔ ۱۸۵۰ء سے ۱۸۵۷ء تک غالب شاہ دہلی سے وابستہ رہے۔ اس زمانے میں بھی انگریزوں سے رسمی تعلقات رہے۔ وہ شد و مد باقی نہ رہی جس کا ظہور ۱۸۲۷ء سے ۱۸۴۲ء تک ہوا۔ یہ بھی اس کا ثبوت ہے کہ غالب کی مدحت طرازی مطلب برآری کے لیے تھی، البتہ ۱۸۵۷ء کی "رستخیزِ بے جا" کی وجہ سے انھیں پھر انگریزوں کی طرف متوجہ ہونا پڑا کیونکہ اس زمانے میں پنشن کی بندش، خلعت و

درباری اعزاز سے محرومی ان کے لیے معاشی بدحالی اور اعزاز کی پامالی کا سبب تھی، اس لیے سب سے پہلے پنشن کے حصول کی کوشش کرنی پڑی اور اس کے بعد خلعت و اعزاز کی بحالی کے لیے تگ و دو ہوئی اور ان دونوں امور کے سلسلے میں ان کا انگریزوں سے رابطہ رہا۔ اس سلسلے میں مقدم "دستنبو" ہے جس میں غالب نے غدر[۱۳] کے واقعات لکھے ہیں۔ یہ کتاب غالب نے چھپوا کر انگریزوں کی نذر کی تھی۔ اسی کتاب کے ذریعے وہ اپنے آپ کو ہنگامہ پرور گروہ سے الگ ثابت کرنا چاہتے تھے تاکہ پنشن و خلعت وغیرہ بحال ہو جائے۔ ایام غدر میں تنہائی سے اکتا کر، وقت گزاری کے لیے حالات غدر دیدہ و شنیدہ قلم بند کرنے شروع کر دیے، مگر کتاب خود شاہد ہے کہ اس میں واقعات و حالات جو کچھ لکھے گئے تھے، بعد کو بر بنائے مصلحت کتاب میں سے نکال دیے ہیں بالخصوص حالات دربار شاہ ظفر وغیرہ مگر جو کچھ لکھا ہے، اس کی راستی میں بھی شک و شبہہ کی گنجائش نہیں۔ غالب کی اصلیت پسندی و حقیقت نگاری آشکارا ہے۔ انگریزوں کے بے جرم و خطا قتل عام پر اظہار افسوس کیا ہے تو ہندوستان کی تباہی پر بھی خون کے آنسو بہائے ہیں:

"دل است، سنگ و آہن نیست، چہ انسوزد و چشم است، رخنہ و روزن نیست
چوں نگرید، آرے ہم بداغ فرماندہاں باید سوخت و ہم بر ویرانی ہندوستان باید گریست"۔[۱۴]

گویا:

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار، کوئی ہمیں ستائے کیوں

انگریز مرد، عورتوں اور بچوں کے قتل کے متعلق لکھا ہے:

"ہای آن جہانداران داد آموز و دانش اندوز نکو خوی نکو نام وآہ ازاں خاتونان پری چہرۂ نازک اندام بارخی چوں ماہ وتنی چوں سیم خام و دریغ آں کو دکان جہاں نادیدہ کہ در شگفتہ روئی بہ لالہ و گل می خندیدند و در خوشخرامی بہ کبک و تذرو عیب می گرفتند کہ ہمہ یک بار بگرداب خوں فرو رفتند"۔[۱۵]

سرسید احمد خاں نے "اسباب بغاوت ہند" میں ہندوستانیوں کی ناکامی کا سبب غیر تربیت یافتگی، جہالت، فقدان تنظیم و عدم اتحاد قرار دیا ہے۔ سرسید حکومت کے ملازم تھے، انھیں حالات کا زیادہ علم تھا لیکن غالب نے ہندوستانیوں کے لشکر اور ان کے نظام حکومت کے متعلق جو کچھ لکھا ہے وہ سرسید احمد خاں سے کہیں زیادہ وقیع ہے:

"ایں لشکر ہائے نبرد و جنگ جویان بے شمار اجاروب وار کہ بندو یکسیت آرے دوستی دروب ہند بوم، بدنفساں کہ آرائش و آسائش، اگر جویند، باندازہ پرہ کاہی کاہی نیابند۔ ہم چنیں جاروب گیتی آشوب، ہمیں خواست۔ ایک ہزار لشکر گری ہم بے لشکر آرائی، آراستہ بساپاہ نجی، بے پہدار جنگ برخاستہ"۔

اور ہندوستان کے شہروں کی حالت ملاحظہ فرمایئے:

"شہرہائے بے شہریار، پر از شدہ ہائے بے غوغا، چنانکہ باغہائے بے باغباں پر از درختان نابرومند۔ رہزنان از گیرودار آزاد، بازرگاں از تمغا خانہ ہا، و ویرانہ ہا کلبہ ہا خوان یغما، گنہگاراں، نہاں خانہ نشیں، تا خویش را آرایند، و شوخ چشمی خویش برمردم نمایند بودہ و رود، چوں مژہ با خنجر ہا آختہ، و نیک مرداں آسودگی گزیں، و دیگر برفتار آیند تا از خانہ بہ بازار آیند، ہزار جا سپر اندا ختہ۔ دزداں بہ یک در روز، سیم و زر دلیرانہ ربایند، شبہا از پرنیاں و دیبا بستر خواب آرایند۔ روشن گہراں را روغن نماند کہ شبانہ بکاشانہ چراغ افروزند"۔ (۱۶)

اس سے زیادہ اور کیا بدنظمی ہوگی کہ یہ کتاب انگریزوں کو نذر دی گئی تھی جو بہادر شاہ ظفر کے سخت ترین دشمن تھے، لیکن اس میں بادشاہ کے متعلق کتنا دردانگیز بیان ہے اور اس کی بے چارگی کی کتنی بے مثال تشبیہ ہے:

شاہ ما در میاں گرفت سپاہ	ایں گرفتن بود گرفتن ماہ
ماہ تو ہیچ کہ نمی گیرد	جز بہ ہالہ نمی گیرد
شاہ و ماہ گفتہ ما ماند	نہ کہ ماہ دو ہفتہ ما ماند (۱۷)

بادشاہ "گہن لگا چاند" تخیل کی بلندی کا کمال ہے اور اس کی بے بسی اور مجبوری کی کتنی عجیب و لطیف مثال ہے! بادشاہ اور شہزادگاں کے حالات، فتح دہلی کے بعد لکھتے ہوئے کلیجا منھ کو آتا ہوگا، اس لیے بات کو اس طرح ٹال جاتے ہیں:

"این کہ فرجام کار بادشاہ بادشاہ زادگان کہ روگاہ و داستان کشائش شہر بایستے نخست نہ نگاشتہ ام۔ لا دانستہ کہ مرا اندریں نامہ شنیدن سرمایہ گفتار و ہنوز سخنہائے ناشنیدہ بسیار است"۔[۱۸]

لیکن ایک موقع پر بادشاہ و بادشاہ زادگان کے متعلق افسوس کرتے ہوئے لکھا ہے:

"از شاہزادگان بیرون از ایں تو اں سرود کہ اندے راا ژدہاے مرگ بدہان زخم گلولۂ تفنگ فرو برد۔ و چندے را در جسم بند جاتو بکشاکش رسن رواں در تن افسردہ افسردۂ چند از اں میاں زنداں نشین اند۔ و شمردۂ چند از اں دودماں آوارۂ روے زمین۔ بہ بادشاہ ارک آرام گاہ کہ ماتم زدۂ تاب و تواں است فرمان گیر و دار باعد از فیاز پرس رواں ہست"۔[۲۰]

آخرکار "دستنبو" کی تحریر یکم اگست ۱۸۵۸ء کو ختم کر دی۔ خاتمے پر لکھتے ہیں:

"کہن فانوس اگر بدست آید نیز زنگ از آئینۂ نمی زداید۔۔۔ کاش در بارۂ آں خواہش ہاے سگالانہ، ہمانا مہرخوان و سراپاے و ماہانہ چناں کہ ہم دریں نگارش از اں گزارش آگہی دادہ ام وایک چشم نگراں بداں دوختہ و دل بر امید بداں نہادہ ام"۔[۲۱]

گویا "دستنبو" کو بھی خطاب، خلعت و پنشن کی بحالی کا ذریعہ بنایا ہے۔

اردو خطوط میں بھی دہلی اور اہل دہلی کی بربادی پر دردناک بیانات موجود ہیں۔ سب سے پہلے قطعۂ غدریہ ملاحظہ فرمائیے۔ یہ علاء الدین خاں علائی کو اسی زمانے میں تحریر کیا تھا:

بسکہ فعال ما یرید ہے آج ہر سلحشور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں، وہ مقتل ہے گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا

شہر دلی کا ذرہ ذرۂ خاک ‏ تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آ سکے یاں تک ‏ آدمی واں نہ جا سکے یاں کا
میں نے مانا کہ مل گئے، پھر کیا؟ ‏ وہی رونا تن و دل و جاں کا
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ ‏ سوزشِ داغ ہائے پنہاں کا
گاہ رو کر کہا کیے باہم ‏ ماجرا دیدہ ہائے گریاں کا
اس طرح کے وصال سے یا رب! ‏ کیا مٹے دل سے داغ ہجراں کا (۴۱)

انگریز سپاہیوں کی مطلق العنانی، مسلمانوں کا قتلِ عام، ان کی تباہی، حالات، مجبوری، بے بسی اس سے زیادہ کیا بیان ہو سکتی تھی۔

اب دیکھیے، انگریزوں کے ترحم کی مثال بے مثال غالب ہی کا قلم لکھ سکتا ہے:

"ہر شخص کی سرنوشت کے موافق حکم ہو رہے ہیں۔ نہ کوئی قانون ہے نہ قاعدہ ہے، نہ نظیر کام آئے نہ تقریر پیش آئے۔ ارتضیٰ خاں ابن مرتضیٰ خاں کی پوری دو سو روپے کی پنشن کی منظوری کی رپورٹ گئی اور ان کی دو بہنیں، سو سو روپے مہینا پانے والیوں کو حکم ہوا کہ چونکہ تمہارے بھائی مجرم تھے، تمہاری پنشن ضبط، بطریق ترحم دس دس روپے مہینا تم کو ملے گا۔ ترحم یہ ہے تو تغافل کیا قہر ہو گا! میں خود موجود ہوں حکام صدر کا روشناس" (۴۲)۔

یہ داستان دراز سے دراز تر ہوتی جا رہی ہے۔ غالب نے غدر کے حالات بہت زیادہ لکھے ہیں۔ صرف دو واقعے اور ملاحظہ فرمائیے۔ غدر کے بعد دلی کی عمارات بھی انگریزوں کی تباہی و بربادی کا نشانہ بنیں۔ بہت سی عالی شان عمارتیں برباد ہوئیں، مسجدیں مسمار کی گئیں، امام باڑے ڈھائے گئے۔ مولوی محمد باقر کا امام باڑہ ڈھایا گیا تو غالب کو بڑا دکھ ہوا۔ (۴۳)

شہر کی بربادی، مسجدوں کی مسماری میں انگریزوں کی حرکتیں ملاحظہ فرمائیے:

"بڑے دریبے کا دروازہ ڈھایا گیا، قابل عطار کے کوچے کا بقیہ مٹایا گیا۔ کشمیری کٹڑے کی مسجد زمین کا پیوند ہو گئی، سڑک کی وسعت دو چند ہو گئی۔ اللہ

اللہ ! گنبد مسجدوں کے ڈھائے جاتے ہیں اور ہنود کی ڈیوڑھیوں کے پرچم لہراتے ہیں۔ ایک شیر زور اور پیل تن بند پیدا ہوا ہے، مکانات جا بجا ڈھاتا پھرتا ہے۔ فیض اللہ خاں بنگش کی حویلی پر جو گل دستے ہیں، جن کو عوام گمرہی کہتے ہیں، انھیں ہلا ہلا کر ایک ایک بنیاد ڈھادی، اینٹ سے اینٹ بجادی۔ واہ رے بندر! یہ زیادتی اور پھر شہر کے اندر"۔(۲۴)

انگریز کو بندر کہنا کتنی بے مثال تشبیہ ہے! میرے لڑکپن تک انگریزوں کے لیے یہ لفظ بچوں اور لڑکوں کی زبان پر تھا مگر غالب نے اس سے جو فائدہ اٹھایا اور جس موقع پر استعمال کیا ہے، وہ بلاغت کی انتہا ہے۔ بندر کی فطرت کو سامنے رکھیے اور اس انگریز کی حرکت کو دیکھیے اور تشبیہ کا لطف اٹھائیے۔ اسی طرح انگریز حکام کی جہالت کا خاکہ کتنے پُر لطف انداز میں اُڑایا ہے! ہندوستان میں عرف عام کی وبا عام ہے۔ نام اور عرف کو انگریز نہ ایک جانتے ہیں اور نہ مانتے ہیں۔

"ایک لطیفہ پرسوں کا سنو! حافظ ممو بے گناہ ثابت ہو چکے ہیں، رہائی پا چکے حاکم کے سامنے حاضر ہوا کرتے ہیں۔ املاک اپنی مانگتے ہیں۔ قبض و تصرف ان کا ثابت ہو چکا، صرف حکم کی دیر۔ پرسوں وہ حاضر ہوئے، مثل پیش ہوئی، حاکم نے پوچھا: 'حافظ محمد بخش کون؟' عرض کیا: 'میں!' پھر پوچھا: 'حافظ ممو کون؟' عرض کیا: 'میں! اصل نام میرا محمد بخش ہے، ممو مشہور ہوں'۔ فرمایا: 'یہ کچھ بات نہیں۔ حافظ محمد بخش بھی تم، حافظ ممو بھی تم، جو دنیا میں ہے وہ بھی تم۔ ہم مکان کس کو دیں؟' مثل داخل دفتر ہوئی۔ میاں ممو اپنے گھر چلے آئے"۔(۲۵)

ان واقعات میں انگریزوں کے خلاف جو کچھ کہا ہے، وہ کم نہیں ہے۔ اب انگریزی فوج کے متعلق بھی سن لیجیے۔ غالب باغیوں کی طرح انگریزی فوج کو بھی اچھا خیال نہ کرتے تھے:

"ایک غدر کالوں کا، ایک ہنگامہ گوروں کا، ایک فتنہ انہدام مکانات کا، ایک آفت وبا کی، ایک مصیبت کال کی، اب یہ برسات جمیع حالات کی جامع ہے"۔(۲۶)

کتنے لشکروں کا دلی پر حملہ ہوا اور انگریزی فوج نے کیا کیا لوٹا، اس کی تفصیل غالب ہی سے سنیے:

"پانچ لشکر کا حملہ پے در پے اس شہر پر ہوا۔ پہلا باغیوں کا لشکر، اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لٹا۔ دوسرا لشکر خاکیوں کا،[۲۷] اس میں جان و مال و ناموس و مکان و مکین و آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لٹ گئے۔ تیسرا لشکر کال کا، اس میں ہزار ہا آدمی بھوکے مرے۔ چوتھا لشکر ہیضے کا، اس میں بہت سے پیٹ بھرے مرے۔ پانچواں لشکر تپ کا، اس میں تاب و طاقت عموماً لٹ گئی۔"[۲۸]

انگریزوں نے دلی میں جو تباہی مچائی تھی، اس کو کتنے مختصر اور جامع لفظوں میں بیان کر دیا ہے اگر تفسیر کی جائے تو ایک کتاب تیار ہو جائے۔ غالب کا مسلمانوں کی زبوں حالی پر افسوس ایک فطری امر تھا۔ خطوط میں جا بجا اس کا اظہار پایا جاتا ہے۔ مسجدوں کے انہدام اور ہندوؤں کے مکانات کی شان و شوکت کا مقابلہ جس دردناک انداز میں کیا ہے، وہ پہلے گزر چکا ہے۔ مولانا حالی نے "یادگارِ غالب" میں لکھا ہے کہ مرزا کہتے تھے: "مجھ میں کوئی بات مسلمانی کی نہیں ہے، پھر میں نہیں جانتا کہ مسلمانوں کی ذلت پر مجھ کو کیوں اس قدر رنج و تاسف ہوتا ہے۔"[۲۹] ان کے کلام میں اس موضوع پر بھی بہت کچھ پایا جاتا ہے۔ جب پنجاب میں سکھوں کا زور تھا تو مسلمانوں پر عرصۂ حیات تنگ تھا، شمالی ہند میں سکھوں کے خلاف غم و غصہ کی لہر دوڑ گئی تھی۔ مولانا سید احمد شہید اور مولانا اسماعیل شہید نے انھی کے خلاف جہاد کیا تھا، مومن نے شرکتِ جہاد کی تمنا کی تھی۔ غالب نے بھی اپنی حسرت کا اظہار ہارڈنگ کے قصیدے میں، جو فتح پنجاب کی خوشی میں لکھا ہے، اس طرح کیا ہے:

گزاف شیوۂ من نیست راست میگویم — دریں زمانہ مرا بودے ار زمانِ شباب

پے گلستنِ کفار بستمے بہ نبرد — کمر بہ سر خوشیِ نیتِ حصولِ ثواب[۳۰]

اسی طرح ایک غزل میں درگاہِ رب العزت میں کتنے اچھے انداز میں شکوہ پیش کیا ہے:

نہ کنی چارۂ لبِ خشکِ مسلمانے، ما — اے بہ ترسا بچگاں کردہ مے ناب سبیل[۳۱]

غرض غالب نے غدر، محرکاتِ غدر، نتائجِ غدر کے بیان میں سلامتیِ طبع کا ثبوت دیا ہے

انگریزوں کے موافق و مخالف تاثرات کا اظہار گزر چکا ہے۔ اب پنشن اور دربار کے متعلق مختصراً بیان کیا جاتا ہے۔ انگریزی پنشن مئی ۱۸۵۷ء سے بند ہوگئی تھی اور مئی ۱۸۶۰ء میں بحال ہوئی۔ اس سلسلے میں انھوں نے متعدد طریقے سے کوشش کی۔ ان کے احباب اور قدر دانوں نے بھی حتی الامکان سعی و سفارش کی۔ دوسروں کی سعی و سفارش منظرِ عام پر نہیں آ سکی، لیکن بمقتضائے ہمدردی اس سے انکار کی بھی گنجائش نہیں کہ دوسروں نے در پردہ اس بارے میں ضرور مدد دی ہوگی مگر غالب اس کو "عطیہ یداللہی" قرار دیتے ہیں۔

"میرا داروگیر سے بچنا، کرامت اسداللہی ہے۔ ان پیسوں (پنشن) کا ہاتھ آنا عطیہ یداللہی ہے"۔(۳۲)

اور یوسف مرزا سے جب خواجہ جان نے کہا کہ پنشن کی بحالی میں والیِ رام پور نواب یوسف علی خاں ناظم کا ہاتھ ہے تو انھیں جواب دیا:

"خواجہ جان جھوٹ بولتا ہے۔ والیِ رام پور کو اس پنشن کے اجرا میں کچھ دخل نہیں۔ یہ کام خدا ساز ہے، بہ علی ابنِ ابی طالب علیہ السلام"۔(۳۳)

یہی حال خلعت و دربار کا بھی ہے۔ مرزا صاحب کو دربار میں داہنی طرف دسویں نمبر پر کرسی ملتی تھی۔ ہفت پارچہ و سہ رقوم جواہر خلعت میں ملتے تھے، غدر کے زمانے میں اس کی بھی توقع نہ رہی۔ ۱۸۶۳ء میں سر رابرٹ منٹگمری نے دربار کیا۔ مرزا صاحب کو بلایا نہ گیا تھا لیکن ۳ر مارچ کو گورنر نے یاد کیا اور خلعت عطا کیا، دربار کا مژدہ سنایا کہ انبالہ جاؤ، وہاں دربار ہوگا اور خلعت پاؤ۔ غالب نے اس کی اطلاع قریب قریب سب ملنے والوں کو دی ہے، مگر بعض حضرات اس کو درست نہیں مانتے اور کہتے ہیں کہ ہو سکتا ہے کہ غالب نے خلعت ملنے کی خبر اپنی کسی مصلحت سے اڑا دی ہو۔ ان حضرات کی یہ رائے اس لیے تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ غالب نے جن حضرات کو اطلاع دی ہے، سب کو لکھا کہ لیفٹیننٹ گورنر پنجاب نے اپنی طرف سے خلعت دیا۔ اس خبر کو انھوں نے اخبارات میں بھی شائع کرانے کی کوشش کی ہے۔ خط بنام منشی نول کشور میں بھی عطائے خلعت کا ذکر موجود ہے۔ یہ خط اودھ اخبار میں شائع ہوا تھا۔ شیو نرائن کو بھی خط لکھا ہے، ان کا بھی اخبار

نکلا کرتا تھا۔ قیاس ہے کہ اس میں بھی یہ خبر شائع ہوئی ہوگی۔ نواب یوسف علی خاں والی رام پور، منشی غلام غوث خاں بے خبر میر منشی لیفٹیننٹ گورنر یو۔ پی کو بھی لکھا ہے۔ ایسے حضرات کو غلط خبر دینی کسی طرح مناسب نہیں معلوم ہوتی۔ اخبار میں اشاعت مفید ہی نہیں بلکہ مضر ثابت ہو سکتی تھی۔ غالب ایسی غلطی کسی حالت میں بھی نہیں کر سکتے تھے۔ ۱۸۶۶ء میں نواب کلب علی خاں کو جو خط دربار اور خلعت کے سلسلے میں لکھا ہے، اس سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی ہے۔ جس کا پس منظر یہ ہے کہ لیفٹیننٹ گورنر نے دہلی میں ایک دربار تالیف قلوب کی خاطر کیا تھا جس میں صاحبانِ فن و کمال کو شرکت کا اعزاز بخشا گیا تھا۔ یہ عام درباروں سے جداگانہ نوعیت کا دربار تھا۔ لیفٹیننٹ گورنر نے اردو میں تقریر کی تھی۔ اس میں خلعت صرف غالب ہی کو دیا گیا تھا، اور کسی کو نہیں۔ جس کا اظہار روداد دربار میں بھی ہے اور لیفٹیننٹ گورنر نے بھی اپنی تقریر میں اردو کی تعریف کرتے ہوئے اس طرح کیا ہے: "اس کی شہادت آپ کے مشہور شاعر مرزا نوشہ کے کلام سے، جن کو ابھی خلعت دیا گیا ہے ظاہر ہے"۔ کیونکہ معمول کے مطابق دربار نہ تھا، اس لیے اس میں خلعت ملنے کی توقع بے محل تھی اس لیے غالب نے یہ صحیح لکھا ہے: "نہ مجھے احتمال، نہ صاحب کمشنر بہادر شہر کو علم" اور غالب کے اس لکھنے کو "بعد غدر اگرچہ پنشن اور دربار بحال رہا لیکن خلعت موقوف ہوگیا" سہو پر محمول کرنا چاہیے۔

غالب کے انگریز حکام کے علاوہ دوسروں سے بھی مراسم تھے جن میں جان جاکوب اور الیگزنڈر ہیڈرلے کا نام سرِ فہرست ہے۔ انگریزوں کے متعلق ایک خط میں لکھتے ہیں:

"انگریز قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہاتھوں قتل ہوئے، ان میں سے کوئی میرا امید گاہ تھا اور کوئی میرا شفیق، اور کوئی میرا دوست، اور کوئی میرا یار اور کوئی میرا شاگرد"۔ (۳۴)

میجر جان جاکوب سے بہت دیرینہ مراسم تھے۔ یہ فارسی کا بڑا اچھا مذاق رکھتا تھا دیوانِ حافظ کو مرتب کر کے چھپوایا تھا۔ غالب سے دیباچہ لکھوانا چاہا مگر غالب نے تقریظ لکھ دی (۳۵) جو "کلیات نثر" میں موجود ہے (۳۶)۔ خط و کتابت بھی تھی (۳۷)۔ مکان اور کنویں کی تاریخیں بھی کہی تھیں جو "کلیات نظم" میں شامل ہیں، قطعہ نمبر ۳۳ میں اس کا زائچہ بھی نظم کیا ہے۔ یہ غدر میں مارا گیا تھا

حاتم علی مہر کو لکھتے ہیں:

"ہائے امیجر جان جاکوب۔ کیا جوان مارا گیا! سچ ہے اس کا شیوہ یہ تھا کہ اردو کے فکر کو مانع آتا اور فارسی زبان میں شعر کہنے کی رغبت دلواتا۔ یہ بھی انھیں میں سے ہے جن کا میں ماتمی ہوں"۔[۳۸]

اور منشی تفتہ کو تقریظ دیوانِ حافظ کے متعلق لکھتے ہیں:

"جو تقریظ دیوانِ حافظ کی بموجب فرمائش میجر جان جاکوب بہادر کے لکھی ہے، اس کو دیکھو کہ فقط ایک بیت میں ان کا نام اور ان کی مدح آئی ہے اور باقی ساری نثر میں کچھ اور ہی مطالب ہیں"۔[۳۹]

الیگزنڈر ہیدر لے ایک فرانسیسی خاندان کا فرد تھا۔ اس کے باپ نے کسی ہندوستانی عورت سے شادی کر لی تھی۔ اردو کا بڑا اچھا شاعر تھا۔ ابتدا میں زین العابدین خاں عارف سے شرف تلمذ تھا۔ ۲ر جولائی ۱۸۶۱ء کو انتقال ہوا۔[۴۰] اس کے بھائی تامس ہیدر لے نے اس کا دیوان شائع کرایا تھا جس میں غالب سے بھی تلمذ مذکور ہے، مگر غالب کے کسی خط سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔

اپریل ۱۸۶۰ء میں یوسف مرزا کو لکھا ہے:

"الیگزنڈر ہیدر لے صاحب میرے دوست کے فرزند ہیں اور نیک بخت و سعادت مند ہیں۔ دو مقدموں میں میں نے انھیں خط لکھے مگر انھوں نے ایک کا بھی جواب نہیں دیا اور ان مقدموں میں سفارش بھی نہیں کی"۔[۴۱]

پھر ۹ر مئی ۱۸۶۰ء کو انھی کو لکھا ہے:

"تامس ہیدر لے صاحب سے میری ملاقات نہیں ہے۔ ہاں! الک صاحب سے ہے، سو ان کے نام کا خط لکھا ہوا تم کو بھیجتا ہوں"۔[۴۲]

میر مہدی مجروح کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"الیگزنڈر ہیدر لے کا کوئی خط نہیں آیا۔ ظاہراً ان کی مصاحبت نہیں ورنہ مجھ کو ضرور خط لکھتا رہتا"۔[۴۳]

پھر انھی کو اس کی موت کی خبر دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ایگزنڈر ہیڈر لے مشتہر بہ الک صاحب مرگیا۔ واقعی بے تکلف وہ میرا عزیز اور ترقی خواہ اور راج میں اور مجھ میں متوسط تھا" (۴۴)۔

ان بیانات میں شاگردی کا ذکر کہیں نہیں، لیکن قیاس یہ ہے کہ عارف کے انتقال کے بعد اس نے غالب سے ضرور اصلاح لی ہوگی۔ تاسں ہیدر لے نے بھی اپنے دیباچے میں اس کا اعتراف نہیں کیا، البتہ منشی شوکت علی صاحب کے دیباچے میں غالب کی شاگردی کا ذکر ہے۔ (۴۵)

اب تک غالب کے انگریزوں سے روابط بیان کیے گئے۔ میجر جان جاکوب اور ایگزنڈر ہیدر لے کے علاوہ اوروں سے تعلق تمام تر پنشن، خلعت اور دربار کے سلسلے میں رہا حصول عظمت و برتری کی خاطر غالب ان روابط کے لیے مجبور تھے۔ اگر غالب نے انگریزوں کی مدح سرائی کی ہے تو ان کی برائی کرنے سے بھی گریز نہیں کیا ہے، لیکن ان روابط نے غالب کو فائدہ بھی پہنچایا ہے۔ غالب طبعاً جدت پسند تھے۔ شاہراہ عام سے الگ چلنا بھی ان کی فطرت میں تھا طبع معنی یاب و فکر دور رس پائی تھی۔ پنشن کے قضیے میں انھیں مالی فائدہ تو نہیں پہنچا مگر فکر و نظر کے لیے اسباب افادیت فراہم ہوتے رہے۔ دہلی سے کلکتے کو چلے، راستے میں تجربات حاصل ہوئے۔ یہ احساس برتری ہی تھا کہ لکھنؤ میں معتمد الدولہ آغا میر سے صرف اس لیے نہ ملے کہ اس نے غالب کی یہ دو شرطیں منظور نہ کیں: اول یہ کہ نائب السلطنت غالب کو تعظیم دیں، دوسرے نذر پیش کرنے سے معاف رکھا جائے۔ (۴۶) باندہ، بنارس، مرشد آباد، کان پور میں بہت سے حضرات سے ملاقات ہوئی۔ بنارس بہت پسند آیا۔ اس کے متعلق مثنوی 'چراغ دیر' ایک عمدہ مثنوی ہے۔ کلکتے پہنچے، وہاں کی ادبی ہنگامہ آرائی نے غالب کو مقلد محض نہ بننے میں بڑی تقویت پہنچائی۔ اس بحث میں بھی احساس برتری اور شعور کم تری کی آویزش کو بڑا دخل ہے۔ ایرانیوں کی تعریف نے دل کے حوصلے بڑھائے۔ مرزا کو چک ایک ایرانی فاضل نے بھری محفل میں غالب کے متعلق کہہ دیا کہ آج اس درجے کا شاعر سرزمین ایران میں بھی کوئی نہیں۔ (۴۷) غالب کی صلح جوئی بھی "باد مخالف" کے روپ میں ڈھلی۔

کلکتہ دار الحکومت تھا، پنشن کے مقدمے میں جہاں ان کو ٹھہرنا تھا۔ اس قیام کا اثر ان پر بہت اچھا ثابت ہوا۔ انگریزی ایجادات سے وہ شعوری اور لاشعوری طور پر متاثر ہوئے اور انھیں ایک آنے والے دور کا شدید احساس ہوا۔ ان کے طبعی میلانات اس دورِ آیندہ سے مناسبت رکھتے تھے چنانچہ وہ سب سے پہلے اس کے آثار دیکھ کر متوجہ ہوئے اور ایسے آثار قائم کیے اور ایسے نقوش چھوڑے کہ ان کے بعد والوں نے انھی کو نشانِ راہ بنایا اور ایک منزلِ ارتقا کی طرف قافلہ بڑھایا۔ اس دورِ آیندہ کے نشانات ان کے کلام میں بکثرت ملتے ہیں۔ مثلاً:

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند

"مژدۂ صبح" سے مراد دورِ آیندہ اور "تیرہ شباں" سے مراد دورِ پستی و بربادی ہو تو کیا تعجب ہے؟ اور مصرعِ ثانی ترقی کی نشان دہی کے لیے اشارہ ہو تو کیا بعید ہے؟ مگر یہاں تاریخی شعور سے کام لیا جائے تو بات مخفی ہے کہ انگریزوں نے ہندوستان کی دولت ضرور لوٹی مگر ایک نیا ذہن اور جدید شعور انھی کی بدولت حاصل ہوا۔ غالب کے معاصرین کا کلام دیکھیے، وہ اپنے مفروضہ، تنگ اور محدود دائرے سے باہر نکلنا گوارا نہیں کرتے مگر غالب طرح طرح سے دورِ جدید کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ایک غزل میں جس کی ردیف "مخسپ" ہے، پوری غزل ایک پیامِ بیداری ہے۔ تشبیہ و استعارہ کے پیرایے میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔ پوری غزل پڑھیے اور سوچیے کہ غالب نے کیسے عالم میں بیدار کرنے کی کوشش کی ہے، بالخصوص یہ شعر:

سحر دمیدہ و گل در دمیدنست، مخسپ! جہاں جہاں، گل نظارہ چیدنست، مخسپ!
تو محوِ خواب و سحر در تاسف از انجم بہ پشت دست بدنداں گزیدنست، مخسپ!
نشانِ زندگیِ دل، دو دویدنست مایست جلاے آئنہ، چشم دیدنست، مخسپ!

اور بہت سی غزلوں میں یہی احساس کارفرما ہے۔ چند شعر اور ملاحظہ فرمایئے:

رفتم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم در بزمِ رنگ و بو نمطے دیگر افگنم
تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر بگدازم، آبگینہ و در ساغر افگنم

بخت در خواب است می خواہم کہ بیدارش کنم | پارۂ غوغاے محشر کو کہ درکارش کنم (۲۸)
بیا ، کہ قاعدہ آسماں بگردانیم | قضا بگردش رطل گراں بگردانیم

اور اردو میں مشہور قطعے:

اے تازہ واردانِ بساطِ ہواے دل!

زنہار، گر تمھیں ہوسِ ناو نوش ہے

میں جو کیفیت ہے، اس کو "دیدۂ عبرت نگاہ" اور "گوشِ حقیقت نیوش" ہی کی ضرورت ہے کیونکہ اس کا سرچشمہ "نواے سروش" ہے، گویا دم توڑتی ہوئی مغلیہ تہذیب کی تصویر۔ ان کے علاوہ غالب کی پیش بینی اور نئے دور کی طرف کھلے اشارے "آئینِ اکبری" کی تقریظ (۲۹) میں ملتے ہیں جو سرسید احمد خاں کی فرمائش پر لکھی گئی تھی۔ اس مثنوی میں انھوں نے سرسید احمد خاں کو مشورہ دیا تھا کہ وہ پرانے آئین و روش کو چھوڑ کر نئے آئین و ایجادات کی طرف متوجہ ہوں۔ دیکھیں کہ انگریزوں نے دخانی کشتی، ریل، موٹر، ٹیلیگرام، ٹیلیفون، گراموفون، گیس کی روشنی، دیا سلائی وغیرہ ایجاد کی ہیں۔ اگرچہ سرسید احمد خاں نے اس وقت اس مثنوی کو قبول نہ کیا اور اس کی وجہ یہ تھی کہ غالب نے یہ بات اپنی روشنیِ طبع اور بالغ نظری کی وجہ سے بہت پہلے محسوس کر کے لکھ دی تھی۔ غالب کی نگاہِ دوربیں اس قدیم دور اور تہذیب کو ختم ہوتے دیکھ رہی تھی، اسے ایک نئے دور کی آمد کا شدید احساس تھا۔ اس سے دورِ جدید کی طرف رخ بدلنے کا عمل بین طور پر دکھائی دیتا ہے جس کی روح عقل، عمل اور تجسس ہے۔ بنا بریں ۱۸۵۷ء کے بعد سرسید احمد خاں کو غالب کے بتائے ہوئے راستے کو اختیار کرنا پڑا۔

غالب نے صرف انگریزوں کی ایجادات اور آئین ہی کی طرف توجہ نہیں کی بلکہ انگریزی زبان کے الفاظ بھی بکثرت استعمال کیے ہیں، ان کے معاصرین کے ہاں اس کثرت سے نہیں پائے جاتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جن حالات سے انھیں دوچار ہونا پڑا، ان کے ہم عصر ان حالات سے بہت دور تھے۔ پنشن کے قضیے اور مقدمے، بندش اور بحالیِ خلعت و دربار کے معاملے میں انھیں انگریزی لفظوں سے واسطہ پڑا اور انھیں بے تکلف اپنی اردو اور فارسی تحریروں میں استعمال کیا ہے

ایک خط میں لکھتے ہیں:

"چاپی کہ بائے فارسی اور یائے حطی ہے۔ کاپی اور راپی اور پاپی یہ قافیہ ہم دگر ہو سکتے ہیں۔ چاپی، لغت انگریزی ہے۔ اس زمانے میں اس اسم کا شعر میں لانا جائز ہے بلکہ مزا دیتا ہے۔ تار، بجلی اور دخانی جہاز کے مضامین میں نے اپنے یاروں کو دیے ہیں، اوروں نے بھی باندھے ہیں۔ روبکاری اور طلبی اور فوجداری اور سررشتہ داری، خود یہ الفاظ میں نے باندھے ہیں۔ چاپی بمعنی کلید شوق سے لکھو نہ چابھی"۔[۵۰]

الفاظ و اصطلاحات کے علاوہ بہت سے لفظوں کا ترجمہ بھی کیا۔ مثلاً 'ماچس' کو انگریزی دیا سلائی، 'فوٹو' کو آئینے کی تصویر، عکس کی تصویر، 'مارشل لا' کو جرنیلی بندوبست، 'گورنر جنرل' کو حاکم اکبر لکھا ہے۔ دیکھیے! 'صاحب'، 'میم' اور 'بابا' کو کیسے عمدہ طور سے اپنے بیوی بچوں کے لیے استعمال کرتے ہیں: "پھر صاحب اور میم اور بابا لوگ اپنے قدیم مسکن میں آرہیں گے"۔[۵۱] یہی نہیں بلکہ 'چیک'، 'نوٹ'، 'رپورٹ' کو نظم بھی کیا ہے:

آرے نہ چک بود نہ تمسک زبر کہ ہست　　　　نے دستخط نہ مہر نہ نام و نشان اوست

مضمون شعر نوٹ بود فی زماننا　　　　یعنی بدست ہر کہ بیفتاد آن اوست[۵۲]

غالب کے نزدیک ولایتی، یعنی غیر ہندی اور انگریز اردو کو کما حقہٗ نہیں سمجھ سکتے تھے۔

میر حبیب اللہ خاں ذکا کو لکھتے ہیں:

"آپ ولایتی بھی نہیں جو میں یہ تصور کروں کہ اردو عبارت سے استنباط مطلب اچھی طرح نہ کر سکے"۔[۵۳]

انگریز اردو سے نابلد ہونے کی وجہ سے غلط اردو بولتے تھے۔ اس کے متعلق بھی اشارے کیے ہیں۔ مثلاً "اب ہم سے ملنا کیوں مانگتے ہو؟"[۵۴] یا ایک اور جگہ لکھتے ہیں: "فریاد مونث ہے 'فریاد کرنی چاہیے'۔ 'فریاد کرلینا' انگریزی بولی ہے"۔[۵۵] غالب اس فرق کو اچھی طرح سمجھتے تھے آج ہم بھی یہی کہتے ہیں کہ اردو کو انگریزی محاورے سے بچایا جائے۔ انگریزی کے رواج کے

متعلق لکھتے ہیں۔

"گل بمعنی پھانسی انگریزی لغت ہے۔ انگریزی زبان نے بنگالے میں سو برس اور دلی و اکبر آباد میں ساٹھ برس رواج پایا ہے"۔ (۵۶)

غالب کی تحریروں میں بعض انگریزی لفظوں کا تلفظ بدلا ہوا ہے۔ مثلاً 'لارڈ' کو لاڑد اور لاٹ لکھتے ہیں، 'پنشن' کو پنسن، 'بریگیڈیر' کو برگذیر، 'سارٹیفکیٹ' کو سارتی فکٹ، 'اسٹیشن' کو اسٹیسن 'کیمپ' کو کمپ اور کیپ، 'نمبر' کو لمبر لکھا ہے۔ مرزا جواں بخت کے سہرے میں "لمبر" ہی نظم کیا ہے:

سر پہ چڑھنا تجھے پھبتا ہے پر اے طرف کلاہ
مجھ کو ڈر ہے کہ نہ چھینے ترا لمبر سہرا

اسی طرح "ٹکٹ" کو کئی معنی میں استعمال کیا ہے: ٹکٹ = اسٹامپ، ٹکٹ = اجازت نامہ (پرمٹ) ٹکٹ = ملاقاتی کارڈ۔ انگریزی الفاظ کی ایک فہرست آخر میں شامل کی جا رہی ہے۔

غالب کی اردو نثر میں خطوط قابلِ ذکر ہیں۔ ان کی طرزِ تحریر کے متعلق اکثر حضرات کا یہ کہنا ہے کہ یہ انگریزی طرز سے تاثر کا نتیجہ ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد لکھتے ہیں:

"خط و کتابت میں قدیم اسلوب، القاب و تخاطب سے کُلّی احتراز اور محض کسی ایک نام لقب سے یاد کر کے براہِ راست حرفِ مطلب پر آ جانا، جو اس عہد میں ایک غیر معمولی بات تھی، یقیناً انگریزی اسلوب کے تاثر سے سامنے آئی ہے"۔ (۵۷)

مولانا ابوالکلام آزاد کے بیان میں ہمیں اس لیے تامل ہے کہ غالب نے "پنج آہنگ" کا دیباچہ اور آہنگِ اول ۱۸۲۵ء میں ارتجالاً تین روز میں مرتب کر دیا تھا۔ (۵۸) اس میں لکھتے ہیں:

"اداشناس جانتا ہے کہ نگارش میں میری روش یہ ہے کہ جب کاغذ و قلم ہاتھ میں لیتا ہوں تو مکتوب الیہ کو اس کے مرتبے کے لائق لفظ سے خطاب کرتا ہوں اور مدعا بیان کرنے لگتا ہوں۔ القاب، آداب، خیریت گوئی اور عافیت جوئی حشو و زائد

ہیں"۔ (۵۹)

دیباچے ہی میں مکتوب نگار کو ہدایات فرمائی ہیں، بیشتر امور کو ترک اور اختیار کرنے کے متعلق لکھا ہے۔ ابتدا میں لکھتے ہیں:

"نامہ نگار کو چاہیے کہ نگارش کو گزارش سے الگ نہ کرے، تحریر کو تقریر کا رنگ دے، مطلب کو اس طرح ادا کرے کہ اس کا سمجھنا دشوار نہ ہو"۔ (۶۰)

غرض غالب کے دیباچے کو سامنے رکھتے ہوئے یہ فیصلہ کرنا دشوار نہیں کہ یہ اسلوب ان کا اپنا ایجاد کردہ تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ انگریزوں سے ان کے مراسم نہ تھے۔ کلکتے کی سیر تو درکنار، سفرِ کلکتہ کا خیال بھی نہ تھا۔ مولانا آزاد نے قیاس سے کام لیا۔ تحقیقی بات نہیں ہے، مگر پنڈت دتاتریہ کیفی نے "آج کل" دہلی بابت ستمبر میں ایک مضمون شائع کرایا جس میں غالب کی طرزِ خطوط نویسی کو غالب کی ایجاد تسلیم نہیں کیا بلکہ منشی رام چندر کے مضمون مطبوعہ رسالہ محبِ ہند جلد ۲۹ بابت دسمبر ۱۸۴۹ء و جنوری ۱۸۵۰ء سے اثر پذیری کا نتیجہ اور کامیاب تقلید کا نمونہ قرار دیا ہے۔ اس کے متعلق پھر کبھی سیر حاصل بحث کی جائے گی۔ سردست یہی کافی ہے کہ ۱۸۲۵ء کی تحریر کی موجودگی میں یہ ثابت کیا جاسکتا ہے کہ منشی رام چندر کا مضمون غالب سے استفادے کا نتیجہ ہے۔

المختصر یہ امورِ مذکورہ ہمارے نزدیک رابطۂ فرنگ ہیں جن کا تعلق تمام تر خاندانی اعزازات کی برقراری ہی نہیں بلکہ غالب کی معیشت سے بھی گہرا ربط ہے۔ اور ان دونوں نے نفسیاتی طور پر ان کو متاثر کیا تھا، البتہ جدید آئین و ایجادات سے دلچسپی ان کی ترقی پذیر طبیعت اور جدت پسند فطرت سے مناسبت کے باعث ہے۔ وہ "خذ ما صفا ودع ما کدر" کے اصول پر عمل پیرا تھے۔ انھوں نے "مےِ فرنگ" میں نفاست، لذت، بو، رنگ بہتر پایا، اس کے فریفتہ ہو گئے۔ اولڈ ٹام، فرنچ، شام پین کاس ٹمن وغیرہ سے رغبت ہو گئی اور "شرابِ قندیِ ہند" سے ہمیشہ نفرت رہی بلکہ اس کے مقابلے میں شرابِ کشمیری کو بہتر خیال کرتے تھے۔

غالب شرابِ قندیِ ہندم کباب کرد — زیں بعد بادہ ہائے گوارا کشید کرد

شرابِ قندیِ ہندوستاں دماغم سوخت — ز شیرہ خانۂ کشمیرم آورند شراب

ان روابط کے سلسلے میں یہ بات پھر اسی مرکز پر آجاتی ہے کہ غالب کی زندگی کے حالات زمانے کی تاریخی زو سے متصادم ہوئے اور غالب کو کبھی کبھی اپنے بلند معیار سے نیچے اتر کر باتیں کرنی پڑیں۔ نہ صرف انگریزوں کی مدح سرائی بلکہ مسلمان اور ہندو زعما اور حکمرانوں کی شان میں قصیدہ خوانی بھی اسی منزل سے تعلق رکھتی ہے، کیونکہ وہ خود کہتے ہیں:

لیک شاید ز من کہ در گفتار
مدحت لالہ سورداس کنم

صاحبانِ دولت و حکومت کی مدحت سرائی اور قصیدہ خوانی میں جو وقت برباد ہوا اور جو قوتِ بیان ضائع ہوئی، ان کا احساسِ برتری اس پر آخر عمر تک افسوس کرتا رہا۔ کلیات میں اپنی زندگی کا محاسبہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"در ہوائے کہ بال بالا خوانی زدہ ام و در اوانگیہ خود را شگرفی ستودہ ام، ہمہ از اں شاہد بازیست یعنی ہوا پرستی و ہمہ دیگر تو انگر ستائیست یعنی باد خوانی۔۔۔ شادم از آزادی کہ بہ ساختن ہنجار عشق باز اں گزار دستم ہو داغم، از آزمندی کہ ورقی چند بکر دار دنیا طلباں بہ مدح اہل جاہ سیہ کردہ ام"۔ (۱)

اب میں غالب کے برتے ہوئے انگریزی الفاظ کی فہرست پیش کرتا ہوں:

ٹکٹ	TICKET	ڈپٹی	DEPUTY
گورنمنٹ۔گورمنٹ	GOVERNMENT	کمیٹی	COMMITTEE
پنسن	PENSION	ریل	RAIL
کمشنری	COMMISSIONER متعلق	رپورٹ	REPORT
ڈاکٹر	DOCTOR	ایجنٹ۔اجنٹ	AGENT
کمپ کیمپ	CAMP	پوسٹ پیڈ	POST PAID
اگریمنٹ	AGREEMENT	ڈپٹی کمشنر	DEPUTYCOMMISSIONER
کلکٹری	COLLECTORATE	ڈبل خط پوسٹ پیڈ	REPLY POST CARD
انکم ٹیکس	INCOM TAX	جرنیلی بندوبست	MARTIAL LAW
پارسل	PARCEL	بنک	BANK

REGISTERED	رجسٹری	TIFFIN	ٹفن
COMPANY	کمپنی	GOVERNOR GENERAL	حاکم اکبر۔گورنر جنرل
APPEAL	اپیل	POCKET	پاکٹ
ENGLISH	انگلس	LIEUTENANT GOVERNOR	لفٹنٹ گورنر
POST	پوسٹ (ڈاک ٹکٹ)	PMPHLET	پمفلٹ
PAID	پیڈ (ٹکٹ چسپاں)	POCKET	پاکٹ
STATION	اسٹیشن	BABU	بابو
COURTOFDIRECTORS	کورٹ آف ڈرکٹر	COPY	کاپی
REVENUE BOARD	ریونیو بورڈ	FRENCH	فرنچ (کاغذ کا نام)
RESIDENT	ریذیڈنٹ۔ریزیڈینٹ	NUMBER	نمبر۔لمبر
RESIDENCY	ریسیڈنسی۔ریزیڈنسی	COUNCIL	کونسل
AGENCY	ایجنسی۔اجنسی	FRAME	فرمہ
AGENT	ایجنٹ ماجنٹ	SECRETARY	سکریٹری
DEGREE	ڈگری	FRENCH	فرنچ
MAGISTRATE	مجسٹریٹ	CHAMPAGNE	شامپین (شراب کا نام)
ASSISTANT SECRETARY	اسسٹنٹ سکرتر	POLICE	پولیس
CHIEF SECRETARY	چیف سکرتر	STAMP PAID	اسٹامپ پیڈ
PRESIDENT	پریزیڈنٹ (پریسیڈنٹ)	DOUBLE TICKET	ڈبل ٹکٹ
LONDON	لندن	GAZETTE	گزٹ
ENGLAND	انگلینڈ	LORDS	لارڈ۔لارڈز۔لاٹ
COMMANDER-IN-CHIEF	کمانڈر چیف	SECRETARY	سکرتر۔سکرتر
POST MASTER	پوسٹ ماسٹر	NUMBERSICK	سکلمبر (بدمزہ بیمار)
STAMP	اسٹامپ	CERTIFICATE	سرٹیفکیٹ۔سارٹیفکٹ
PERMIT	پرمٹ	LIQUOR	لیکور
COMMISSIONER	کمشنر	TICKET	ٹکٹ (ملاقاتی کارڈ)

ڈپٹی کلکٹر	DEPUTY COLLECTOR	کورٹ	COURT
تار برقی (ٹیلیگرام)	TELEGRAM	مسٹر	MISTER (MR.)
فنانشل کمشنر	FINANCIALCOMMISSIONER	ٹکٹ (اجازت نامہ)	TICKET (PERMIT)
نوٹ	NOTE	دخانی جہاز	STEAMER
چک	CHEQUE	انگریزی دیا سلائی	MATCH
سشن جج	SESSION JUDGE	کونسل	COUNCIL
اکسٹرا اسسٹنٹ	EXTRA ASSISTANT	میجر	MAJOR
بکس	BOX	اسٹامپ کے ٹکڑے	PIECES OF STAMP
اسپتال	HOSPITAL	ڈبل	DOUBLE
گیلس (پھانسی)	GALLOWS	چاپی (کھردرا کاغذ)	CHAFFY
کاس ٹین (شراب)	COSTAINE	مس	MISS
اولڈ ٹام (شراب)	OLD TOM	میگزین (بارود خانہ)	MAGAZINE
کوئنس پوئیٹ	QUEEN'S POET	عکس کی تصویر، آئینے کی تصویر	PHOTOGRAPH
برگڈیر، بریگیڈیر	BRIGADIER	(فوٹو)	(PHOTO)
جنرل	GENERAL	بڑا پوسٹ ماسٹر	POSTMASTERGENERAL
انڈیا گورنمنٹ	INDIAN GOVERNMENT	گورنر جنرل	GOVERNOR GENERAL
بارک	BARRACK	کرنل	COLONEL

حواشی:

(۱) خطوطِ غالب، ص ۸۷۔

(۲) غالب از مہر، ص ۱۰۷، غالب نے تاریخ ورود کلکتہ مولوی محمد علی خان کو "چار شعبان، روز سہ شنبہ" لکھی ہے۔ مولانا مہر نے تقویم کے ذریعے عیسوی تاریخ سے مطابق فرمایا تو ۲۱ فروری ۱۸۲۸ء، روز چہار شنبہ لکھا۔ غالب نے تاریخ جدید یوم لکھی جو بحساب رویت ہلال ہے، اس لیے جب ہجری تاریخ کو عیسوی سے مطابق کرتے ہیں تو دن کو اساس قرار دیا جاتا ہے۔ میرے خیال میں تقویم ہجری تاریخوں کے لیے زیادہ مستند نہیں۔

(۳) کلیاتِ نثر، ص ۱۴۷۔

(۴) کلیاتِ نثر، ۱۳۳۔

(۵) خطوطِ غالب، طبع ثانی، ص ۱۸۸۔

(۶) کلیاتِ نظم فارسی، ص ۲۵۶۔

(۷) کلیاتِ نظم، ص ۲۵۸۔

(۸) کلیاتِ نثر، ص ۱۴۳۔

(۹) کلیاتِ نثر، ص ۱۴۷۔

(۱۰) آبِ حیات، ص ۴۹۵۔

(۱۱) THAMBOH۔

(۱۲) آبِ حیات، ص ۴۹۶۔

(۱۳) اگرچہ آج کل "غدر" کہنا درست نہیں ہے۔ ہمارے نزدیک یہ جنگِ آزادی تھی، مگر جس عہد کے متعلق ہم گفتگو کر رہے ہیں، اس کے لیے ہم اس کے استعمال پر مجبور ہیں۔ "جنگِ آزادی" کہہ کر بعض جگہ بات نہیں بنتی۔

(۱۴) کلیاتِ نثر، ص ۳۸۳۔

(۱۵) کلیاتِ نثر، ص ۳۸۲۔

(۱۶) کلیاتِ نثر، ص ۳۸۳۔

(۱۷) کلیاتِ نثر، ص ۳۸۵۔

(۱۸) کلیاتِ نثر، ص ۳۹۸۔

(۱۹) کلیاتِ نثر، ص ۳۰۱۔

(۲۰) کلیاتِ نثر، ص ۳۱۰۔

(۲۱) خطوطِ غالب، ص ۵۳۔

(۲۲) خطوطِ غالب، ص ۳۹۸۔

(۲۳) خطوطِ غالب، ص ۳۹۹۔

(۲۴) خطوطِ غالب، ص ۳۹۔

(۲۵) خطوطِ غالب، ص ۳۹۷۔

(۲۶) خطوطِ غالب، ص ۳۰۲۔

(۲۷) انگریزی فوج۔ خاکی وردی کی وجہ سے یہ نام دیا ہے۔ دیگر خطوط میں بھی خاکی بمعنی انگریزی سپاہی لکھا ہے۔

(۲۸) خطوطِ غالب، ص ۳۵۹۔

(۲۹) یادگارِ غالب، ص ۹۵۔

(۳۰) کلیاتِ نظم، ص ۲۷۳۔

(۳۱) کلیاتِ نظم، ص ۲۵۱۔

(۳۲) خطوطِ غالب، ص ۳۸۹۔

(۳۳) خطوطِ غالب، ص ۳۰۸۔

(۳۴) غالب از مہر، ص ۳۶۷۔

(۳۵) کلیاتِ نثر، ص ۱۷۱۔

(۳۶) کلیاتِ نثر، ص ۱۷۵

(۳۷) کلیاتِ نثر، ص ۱۷۱ تا ۱۷۵۔

(۳۸) خطوطِ غالب، ص ۲۱۰۔

(۳۹) خطوطِ غالب، ص ۱۲۰۔

(۴۰) مقالاتِ ماجد، ص ۱۰۔

(۴۱) خطوطِ غالب، ص ۲۰۸۔

(۴۲) خطوطِ غالب، ص ۲۰۹۔

(۴۳) خطوطِ غالب، ص ۹۳۔

(۴۴) خطوطِ غالب، ص ۲۹۸۔

(۴۵) مقالاتِ ماجد، ص ۱۰۔

(۴۶) یادگارِ غالب، ص ۴۷۔

(۴۷) غالب از مہر، حاشیہ ص ۱۳۶۔

(۴۸) غدر کے بعد بیداری ظاہر ہے۔ غالب کی پیش بینی قابلِ داد ہے۔

(۴۹) مثنوی کلیاتِ نظم، ص ۱۰۹-۱۱۰۔ اس سلسلے میں میرا مضمون "غالب اور سرسید" مطبوعہ ماہِ نو، شمارہ بابت فروری ۱۹۶۱ء بھی ملاحظہ کیا جائے۔

(۵۰) خطوطِ غالب، ص ۵۳۸۔

(۵۱) خطوطِ غالب، ص ۸۱۔

(۵۲) کلیاتِ نظم، ص ۱۳۔

(۵۳) خطوطِ غالب، ص ۳۵۷۔

(۵۴) خطوطِ غالب، ص ۳۹۳۔

(۵۵) خطوطِ غالب، ص ۵۲۵۔

(۵۶) خطوطِ غالب، ص ۵۸۵۔

(۵۷) غالب از مہر، ص ۱۱۳۔

(۵۸) کلیاتِ نثر، ص ۵۔

(۵۹) کلیاتِ نثر، ص ۵ (ترجمہ)۔

(۶۰) کلیاتِ نثر، ص ۵ (ترجمہ)۔

(۶۱) کلیاتِ نثر، ص ۵۲ و کلیاتِ نظم، ص ۸۔

(۱۹۶۳ء)

غالب اور ذالِ معجم

غالب کو اپنی فارسی دانی پر ناز تھا۔ یہ ناز فارسی زبان و ادب میں "نفسِ مطمئنہ" حاصل ہونے کی بنا پر تھا۔ اس کی شہادت ان کی فارسی نظم و نثر سے کما حقہٗ ملتی ہے۔ نواب کلب علی خاں کو لکھتے ہیں:

"بدو فطرت سے میری طبیعت کو زبانِ فارسی سے ایک لگاؤ تھا۔ چاہتا تھا کہ فرہنگوں سے بڑھ کر کوئی ماخذ مجھ کو ملے۔ بارے مراد بر آئی اور اکابر پارس میں سے ایک بزرگ یہاں وارد ہوا اور اکبر آباد میں فقیر کے مکان پر دو برس رہا اور میں نے اس سے حقائق و دقائق زبانِ پارسی کے معلوم کیے۔ اب مجھے اس امرِ خاص میں 'نفسِ مطمئنہ' حاصل ہے"۔ (مکاتیبِ غالب، صفحہ ۶۰)

غالب نے جس امر کو "نفسِ مطمئنہ" کہا ہے، یہ دولت ہر ایک کو حاصل نہیں ہوتی، کیونکہ یہ ان چند صفات کا مجموعہ ہے۔ ضروری ہے کہ انسان صحیح الدماغ ہو، اس کا ذہن حقیقت جو اور عقل نکتہ رس ہو مذاقِ سلیم و وجدان مکمل رکھتا ہو، کج بحث اور ہٹ دھرم نہ ہو۔

ایسا شخص جب کسی امر کی طرف مائل ہوتا ہے تو پہلے اس پر مکمل طور سے غور و فکر کرتا ہے، اور جب اسے غور و فکر کے بعد حقیقت کا علم حاصل ہو جاتا ہے اور انکشافِ حقیقت کے بعد اس کے متعلقات، اصول و ضوابط، نشیب و فراز، عوامل و عواقب پر نظر ڈال لیتا ہے تو اس کو اس امر میں "نفسِ مطمئنہ" حاصل ہوتا ہے، پھر وہ اپنے ذوق و وجدان کے ذریعے معمولی سے معمولی لغزش کو بھی محسوس کر لیتا ہے اور وہ اس کو کھٹک جاتی ہے۔ سلامتِ طبع و استقامتِ ذہن کی یہی کیفیت

"نفسِ مطمئنہ" کہلاتی ہے اور یہ غالب کو حاصل تھی۔ منشی ہر گوپال تفتہ کو "فولاد و جوہر" کے ذریعے یہی بات اس طرح سمجھائی:

"فارسی میں مبداء فیاض سے مجھے وہ دست گاہ ملی ہے اور اس زبان کے قواعد وضوابط میرے ضمیر میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر"۔

(خطوطِ غالب، صفحہ ۱۹۰)

فارسی زبان وادب کے متعلق جب ہم غالب کے بیانات کا مطالعہ کرتے ہیں تو حیرت ہوتی ہے کہ اس دور میں جب وسائلِ تحقیق محدود اور ذرائع معلومات مفقود تھے، غالب نے وہ امور بیان کیے جن کی تصدیق آج کے تحقیقی دور میں ہورہی ہے۔ آج بہت سے سربستہ راز منکشف ہو چکے ہیں، غالب کے زمانے میں ان پر پردے پڑے ہوئے تھے لیکن ان کے ذوقِ سلیم اور "نفسِ مطمئنہ" نے انھیں حقیقت کی منزل عطا کی۔ "قاطعِ برہان" کی تمام بحث اسی "نفسِ مطمئنہ" کا کرشمہ تھی۔ اگرچہ ان کے زمانے میں ان کی شدید مخالفت کی گئی مگر آج ان کی رائے کو تسلیم کیا جاتا ہے۔

"برہانِ قاطع" فارسی کی مشہور لغت ہے جسے درجۂ استناد حاصل رہا ہے۔ غالبؔ نے اس کی غلطیاں نکالیں اور ان کو جمع کر کے 'قاطعِ برہان' کے نام سے چھپوایا۔ خط بنام سرور مارہروی میں صاحب عالم کو مخاطب کر کے لکھتے ہیں:

"اس واماندگی کے دنوں میں چھاپے کی 'برہانِ قاطع' میرے پاس تھی، اس کو میں دیکھا کرتا تھا۔ ہزار ہا لغت غلط، ہزار ہا بیان لغو، عبارت پوچ، اشارت پادر ہوا۔ میں نے سو دو سو لغت کے اغلاط لکھ کر ایک مجموعہ بنایا ہے اور 'قاطعِ برہان' اس کا نام رکھا ہے"۔

(خطوطِ غالب، صفحہ ۳۱۵)

غالب نے "قاطعِ برہان" جس انداز سے لکھی تھی، وہ اس دور میں بالکل انوکھا تھا، کیونکہ تقلید کی روش اس دور میں عام تھی اور "قاطعِ برہان" ایک اجتہادی کوشش تھی۔ ان کی اس کتاب کو سمجھنے کے لیے کن اوصاف کا ہونا ضروری ہے، یہ غالب نے خود میر مہدی مجروح کو بتایا ہے:

"مگر یہ یاد رہے کہ جو صاحب اس (قاطعِ برہان) کو دیکھیں گے، وہ ہرگز نہ

سمجھیں گے، صرف 'برہانِ قاطع' کے نام پر جان دیں گے۔ کئی باتیں جس شخص میں جمع ہوں گی، وہ اس کو مانے گا: پہلے تو عالم ہو، دوسرے فنِ لغت کو جانتا ہو، تیسرے فارسی کا علم ہو اور اس زبان سے لگاؤ ہو، اساتذۂ سلف کا کلام بھی بہت کچھ دیکھا ہو اور کچھ یاد بھی ہو، چوتھے منصف ہو ہٹ دھرم نہ ہو، پانچویں طبعِ سلیم و ذہنِ مستقیم رکھتا ہو، معوج الذہن اور کج فہم نہ ہو۔ نہ یہ پانچ باتیں کسی میں جمع ہوں گی اور نہ کوئی میری محنت کی داد دے گا"۔ (خطوطِ غالب، صفحہ ۳۸۱)

جن حضرات نے غالب کی مخالفت میں کتابیں لکھیں، در حقیقت ان میں سے ایک بھی ان اوصاف کا حامل نہ تھا، اس لیے وہ غالب کے بیان کردہ مباحث کو نہ سمجھ سکے۔ علاوہ ازیں کورانہ تقلید نے بھی ان کے اذہان کو ماؤف کر رکھا تھا۔

"قاطعِ برہان" پر جب اعتراضات ہوئے تو غالب نے کچھ فوائد کا اضافہ کر کے 'درفشِ کاویانی' کے نام سے چھپوایا۔ عبدالرزاق شاکر کو اس کی حقیقت لکھی ہے:

"ہاں صاحب! 'قاطعِ برہان' میں اور مطالب بڑھائے اور ایک دیباچہ دوسرا لکھا اور 'درفشِ کاویانی' اس کا نام رکھا اور اس کو چھپوایا"۔ (خطوطِ غالب، صفحہ ۵۳۷)

"قاطعِ برہان ثم درفشِ کاویانی" میں لغت و لسانیات کے بہت سے مباحث ہیں۔ ان میں سے ایک "ذالِ فارسی" کی بحث ہے۔ غالب کے نزدیک فارسی میں ذالِ معجمہ نہیں ہے۔ یہ بھی یک نزاعی مسئلہ عہدِ قدیم ہی سے ہے۔ اب تک بعض حضرات فارسی میں ذالِ معجمہ کے قائل ہیں لب کے زمانے میں غالب کے اس نظریے کی کافی مخالفت و تردید ہوئی، اب بھی یہ سلسلہ جاری ہے۔ آج اس پر سیر حاصل بحث مقصود ہے۔ غالب نے "قاطعِ برہان" کی اشاعت سے بہت پہلے صاحب عالم مارہروی کو اس کے متعلق لکھا:

"خواجہ نصیر الدین طوسی آٹھ حرف کا زبانِ فارسی میں نہ آنا لکھتے ہیں اور ذالِ نقطہ دار کا ذکر نہیں کرتے۔ الا کوئی لغتِ فارسی ایسا بتایئے کہ جس میں ذال آئی ہو، گزاشتن و گزشتن و پزیرفتن سب 'ز' سے ہیں۔ 'کاغذ' دالِ مہملہ سے ہے۔ اس

کا ذال سے لکھنا اور 'آذر' کو لغذ اس کی جمع قرار دینا تعریب ہے۔ یہ تحقیق 'آذر' اسم آتش بدالِ ابجد ہے، نہ بذالِ ثخذ (آذر)۔ کوئی لفظ متحد المخرج فارسی میں نہیں بلکہ قریب المخرج بھی نہیں۔ تے ہے طوے نہیں، سین ہے 'ث' نہیں اور ضاد نہیں ہاے ہوز ہے ہاے حطی نہیں، یہاں تک کہ قاف نہیں، اس راہ سے کہ غین متحد المخرج بلکہ قریب المخرج ہے۔ زے کے ہوتے ذال کیونکر ہو؟" (خطوطِ غالب، صفحہ ۵۰۵)

غالب کی یہ راے کہ فارسی میں ذالِ معجمہ نہیں ہے، جو لفظ ذالِ معجمہ سے لکھے جاتے ہیں وہ معرب ہیں، ان کی جمع بھی بقاعدۂ عربی بنا لیتے ہیں، متحد المخرج بلکہ قریب المخرج حروف فارسی میں نہیں ہیں، "درفشِ کاویانی" میں سب سے پہلے 'آذر' کی بحث میں ظاہر ہوئی ہے:

برہانِ قاطع: "آذر، بفتحِ ثالث بروزنِ مادر، بمعنی آذر ہے جس کے معنی آگ ہیں"۔ (درفشِ کاویانی صفحہ ۱۲، ۱۳)

قاطعِ برہان: "جب آذر بفتحِ ثالث کہہ دیا تو بروزنِ مادر کیوں کہا؟ اور اگر اسی طرح کہنا تھا، 'چادر' کہتا۔ 'چادر' کو چھوڑ دینا اور 'مادر' کو بروزن لانا بے حیائی ہے ظرافت سے قطعِ نظر، یہ فقرہ کہ 'آذر بمعنی آذر ہے جس کے معنی آگ ہیں'، اس کے معنی دانش ورِ ملِ کر میرے دل نشین کرائیں۔ شاید آدر اور آذر دو لفظ اور دو اسم ہیں لغات کے عقیدے کے مطابق۔ اس کی شرح اس طرح ہونی چاہیے کہ 'آدر' آگ کو کہتے ہیں اور اس کو دالِ نقطہ دار سے بھی لکھتے ہیں۔ پھر اسم 'آذر' بذالِ ثخذ کی بحث میں، جس کے لیے جداگانہ فصل قائم کی ہے اور بات کو بڑھایا ہے، میں کہتا ہوں کہ 'آذر' بذالِ منقوطہ ہرگز نہیں ہے اور یہ جو دن اور مہینے کا نام آذر بذالِ ثخذ لکھتے ہیں سب کو زاے ہوز درکار ہے۔ جگر تشنگانِ تحقیق کو میرے قلم کی تراوش سے معنی یابی کی سیرابی حاصل ہو کہ فارسی میں دو حرف متحد المخرج بلکہ قریب المخرج بھی نہیں آتے ہیں۔ سین سعفص ہے اور ثاے ثخذ و صاد مہملہ نہیں ہے؛ تاے قرشت ہے اور طاے دستہ دار نہیں ہے؛ الف ہے اور عین نہیں ہے بلکہ غین ہے، قاف نہیں ہے۔ حقیقتاً

جب زائے ہوز ہے اور ضاد ضدیت و ظائے تناظر نہیں ہے تو ذال ذلت کس لیے ہو؟ اور دو متحد المخرج حروف کا ہونا کیونکر جائز ہو؟ ہاں! پارس کے دبیروں کا قاعدہ یہ تھا کہ دال ابجد کے اوپر نقطہ لگاتے، بعد والے اس رسم الخط سے ذال منقوطہ کا وجود خیال کرنے لگے اور صرف ذال منقوطہ باقی رہتی تھی۔ اکابر عرب نے ایک قاعدہ مقرر کیا اور دال و ذال کے فرق کے لیے اسی قاعدے کو بنیاد قرار دیا۔ یہ جو کچھ میں نے بیان کیا، میرا قول نہیں بلکہ میرے استاد ہرمزد ثم عبدالصمد کا بیان ہے"۔ (ترجمہ)

غالب کے مندرجہ بالا دونوں بیانوں کا نتیجہ ایک ہی ہے کہ وہ فارسی میں وجود ذال کو تسلیم نہیں کرتے تھے۔ یہی بات "آذرم" کی بحث میں آذر کے حوالے سے ذال کے متعلق "درفش کاویانی" (صفحہ ۱۵) میں کہی ہے۔ پھر "ثخ" کی بحث (درفش کاویانی، صفحہ ۸۵) میں لکھتے ہیں:

"ثائے مثلثہ مانند ذال معجمہ نہیں ہے کہ شرف الدین علی یزدی نے اپنے قطعے میں اس کے فارسی ہونے سے انکار نہیں کیا ہے۔ سب کا اس پر اتفاق ہے کہ ثائے مثلثہ فارسی میں نہیں ہے"۔ (ترجمہ)

لیکن مولانا عرشی نے "قاطع برہان" (صفحہ ۵۲) کے حوالے سے "تحریک" کے غالب نمبر (اپریل ۱۹۶۱ء، صفحہ ۱۱) میں لکھا ہے:

"اور جیسا کہ خود غالب نے اعتراف کیا ہے، اس لفظ کے فارسی نہ ہونے کی رائے تنہا انھیں کی ہے۔ دوسرا کوئی فاضل اس باب میں ان کا ہم رائے نہیں ہے"۔

"برہان قاطع" کے جس نسخے پر غالب اپنے اعتراضات لکھتے رہے تھے، وہ اب رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے۔ مولانا عرشی نے غالب کے لکھے ہوئے وہ اعتراضات مع حواشی شائع کردیے ہیں۔ "برہان قاطع" کے حاشیے میں غالب نے لفظ 'آدر' پر یہ اعتراض لکھا تھا:

"'آدر لکھ کر پھر لکھتا ہے کہ 'بمعنی آذر است کہ آتش باشد' گویا آدر اور آذر دو لغت ہیں، حالانکہ 'آدر' اصل ہے اور 'آذر' بذال نقطہ دار منجملہ غلط ہائے مشہور۔ ۱۲"

اور آذر کے متعلق یہ اعتراض لکھا تھا:

"آذر، استغفر اللہ! آذر بذال منقوطہ ہرگز نہیں ہے، بدال مفتوحہ ہے، جیسا کہ جامع لغات نے صفحہ ۲۱ پر لکھا ہے، صحیح ہے اور باقی سب خرافات ۔۱۲"

غالب کے ان تمام بیانات سے ذال کے متعلق امور ذیل معلوم ہوئے:

(ا) فارسی میں ذال نہیں ہے۔

(ب) فارسی الفاظ میں ذال لکھنا تعریب ہے۔

(ج) فارسی میں متحد المخرج بلکہ قریب المخرج حروف نہیں، پس ز کے ہوتے ذال کیوں؟

(د) دبیران پارس دال پر نقطہ لگاتے تھے، بعد والوں نے اسے ذال گمان کیا، اس طرح وجود دال ختم ہو رہا تھا۔ دونوں کی تمیز کے لیے قاعدہ مقرر رہوا۔

غالب کے بیانات کی صحت و عدمِ صحت کے لیے فارسی میں وجود ذال کی جستجو کی جائے اس سلسلے میں علما و محققین کے بیان پیش کیے جاتے ہیں۔ سب سے پہلے نصیر الدین طوسی محقق علیہ الرحمہ کی یہ رباعی ملاحظہ فرمائیے:

آنانکہ بہ پارسی سخن می رانند | در معرض دال، ذال را ننشانند
ماقبل وی ار ساکن جز "اوی" بود | دال است وگرنہ ذال معجم خوانند

یعنی دال و ذالِ معجم کی شناخت یہ ہے کہ اگر ماقبلِ دال کوئی حرف علت (ا، و، ی) ساکن ہو تو ذال ہے اور اگر کوئی اور حرف ماقبلِ دال ساکن ہو تو دال ہے۔ اسی سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اگر ماقبلِ دال کوئی حرف متحرک ہو تو ذال ہوتی ہے۔ علامہ کی رباعی سے یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ دال و ذال کے تلفظ میں کچھ گنجلک ضرور تھی جس کی وجہ سے تلفظ میں التباس پیدا ہوتا تھا۔ اس کے دور کرنے کے لیے ایک قاعدہ مقرر کیا گیا تاکہ تلفظی حقیقت مجہول نہ رہے اور کوئی شخص بھی اشتباہ کا شکار نہ ہو سکے صاحب "المعجم فی معاییر اشعار العجم" نے اسی التباس و اشتباہ کو دور کرنے کے لیے تمیز و فرق کی نشان دہی کی ہے (المعجم، صفحہ ۱۹۲):

"جاننا چاہیے کہ صحیح دری لفظ میں دال مہملہ سے پہلے رے ساکن جیسے 'درد'

مرد یا زے ساکن جیسے 'دزد و مزد' یا نون ساکن جیسے 'کند و گزند' اور کہیں نہیں ہوتا۔ ہر وہ دال جس کے ماقبل حروف 'مد و لین' میں سے کوئی ایک ہو جیسے 'باذ و شاذ، سوذ و شوذ و کلیذ' یا حروف صحیح میں سے کوئی متحرک ہو، جیسے 'نمذ و سبذ و ذوذ' سب ذال معجمہ سے ہیں۔ اور اہل غزنی و بلخ و ماورا النہر کی زبان میں ذال معجمہ نہیں ہے، لفظ میں تمام دال مہملہ استعمال کرتے ہیں"۔ (ترجمہ)

علامہ محقق طوسی کی رباعی سے جو نتائج برآمد ہوئے تھے، وہی صاحب المعجم کے بیان سے بھی حاصل ہوتے ہیں، البتہ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ بعض علاقوں مثلاً غزنیں و بلخ و ماورا النہر میں ذال کا وجود نہیں تھا۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ذال صوت یا حرف کا مسئلہ نہیں بلکہ طرز تلفظ کا مسئلہ ہے جو بعض علاقوں میں تھا، بعض میں نہیں تھا۔ صاحب "موید الفضلا" نے بغداذ کے ذیل میں لکھا ہے:

"وہی بیان کردہ بغداد۔ جاننا چاہیے کہ فارسی میں ہر وہ دال جو بعد مدہ (الف) واقع ہو، اس کو ذال پڑھنا جائز ہے"۔ (ترجمہ)

ان کا یہ بیان اور مقامات پر بھی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کے نزدیک بجز ان موارد کے اور تمام جگہ دال مہمل ہی ہوتی ہے۔ صاحب فرہنگ رشیدی نے فارسی میں ذال معجمہ کے وجود سے انکار کیا ہے اور "آذر" کی بحث میں لکھا ہے کہ یہ جو ذال کے زبر سے مشہور ہے، دراصل دال مضموم سے ہے۔ اسی سلسلے میں فرہنگ جہانگیری کی روایت لکھی (رشیدی، جلد ا، صفحہ ۳۸):

"فرہنگ جہانگیری میں بیان کیا ہے کہ اردشیری زردشتی، جو فارسی الفاظ کا ماہر تھا، کتاب ژند و پاژند واوستا کو اچھی طرح جانتا تھا۔ جب بھی ژند پڑھتے ہوئے اس لفظ (آذر) پر پہنچتا دال مضموم سے پڑھا کرتا اور کہا کرتا کہ کتاب ژند واوستا میں یہ لفظ ذال معجمہ سے نہیں آیا"۔ (ترجمہ)

اس بیان میں زردشتی عالم اور ماہر زبان ژند و پاژند واوستا کے حوالے سے وجود ذال معجمہ کی تردید کی ہے۔ ہمارے قدما کا وتیرہ تھا کہ حتی الامکان وہ تحقیق میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں فرماتے

تھے۔ اہلِ علم وزبان سے امورِ مشتبہ و مختلف فیہ کے سلسلے میں رجوع کرتے اور ان کے فیصلے اور قول کو اہمیت دیا کرتے۔ دال وذال کے سلسلے میں بھی انھوں نے یہ روش اختیار کی اور اردشیر کے قول کو سند مانا۔

صاحب برہان قاطع نے دال وذال کی بحث میں محقق طوسی کی مذکورہ رباعی لکھنے کے بعد لکھا ہے (برہان قاطع، صفحہ ۴):

"جس کلمے میں (دال) واقع ہو، اگر اس سے پہلے حروفِ علت میں سے کوئی ہو، جو واو و الف اور یائے حطی ہیں اور وہ حرف ساکن ہو، ذال نقطہ دار ہے ورنہ دال، چنانچہ انوری نے بھی لکھا ہے:

دست تو بسخا چوں ید بیضا بنمود | از جود تو بر جہاں جہانی افزود
کس چوں تو سخی نہ ہست و نی خواہد بود | گو قافیہ دال شو زہی عالم جود

پس اس صورت میں لفظ بنمود و افزود و بود کا حرف آخر ذال نقطہ دار قرار پاتا ہے جو فارسی کے قافیے ہیں اور اسی طرح لفظ داد و شاد و دید و شنید کے آخری حرف (ذال) ہیں، اور اگر اس سے پہلے کوئی دوسرا حرف ہو اور وہ متحرک ہو تو ذال نقطہ دار ہے جیسے ایزد و آمد اور ان جیسے دوسرے الفاظ"۔ (ترجمہ)

صاحب برہان قاطع نے محقق طوسی کا تتبع کیا ہے۔ میرے خیال میں اس مسئلے میں ان کی اپنی تحقیق کو قطعی دخل نہیں۔ اس کا ثبوت تبادلِ حروف کی بحث میں مل جاتا ہے، کیونکہ ذال کا تبادل کسی اور حرف سے نہیں دکھایا (برہان قاطع، صفحہ ٦)، حالانکہ مستثنیات و تبادل کا ذکر بھی ملتا ہے۔ رشیدی و جہانگیری کے بیانات بھی ان کے سامنے تھے، ان کو تحقیق کے لیے اساس بنایا جاسکتا تھا صاحب فرہنگ نظام نے مولف برہان کو محقق تسلیم نہیں کیا، بلکہ ان کا کہنا ہے کہ مولف برہان نقال ہے، محقق نہیں ہے۔ اس نے اپنی کتاب میں دوسروں کی کتابوں سے نقل کرلیا ہے (فرہنگ نظام، جلد اول، صفحہ ۳۳۸)۔ یہی وجہ ہے کہ ایک لفظ کو دال سے بھی لکھتے ہیں اور ذال سے بھی، "ت" سے بھی اور "ث" سے بھی، حالانکہ ذال کی طرح "ث" بھی فارسی میں نہیں۔

لالہ ٹیک چند بہار نے جواہر الحروف کے مقدمے میں بیانِ حروفِ فارسی میں ذال کے متعلق لکھا ہے کہ سچ یہ ہے کہ ذالِ معجمہ بھی فارسی میں نہیں آئی بلکہ دالِ مہملہ تھی (جواہر الحروف صفحہ ۳)۔ پھر حروفِ مفرد کے سلسلے میں حرفِ ذال کی بحث کی ہے۔ رشیدی و جہانگیری کے بیانات نقل کرنے کے بعد اپنی رائے لکھی ہے (جواہر الحروف صفحہ ۲۶):

"اسی لیے اہلِ فارس ذالِ معجمہ کا قافیہ دالِ مہملہ سے کرتے ہیں، چنانچہ مولانا جمال الدین عبدالرزاق نے 'ماخوذ و اخوذ' کا بود و سود وغیرہ کے ساتھ قافیہ کیا ہے اور حکیم سنائی نے لفظ تعویذ کو لفظ تمہید و عید وغیرہ کے ساتھ اور امیر خسرو نے نفاذ کا لفظ شاد و باد وغیرہ کے ساتھ قافیہ لائے ہیں...... اور جو بعض حضرات اس کو فارسی کا حرف سمجھتے ہیں، اس کی اور دالِ مہملہ کی پہچان کے لیے انھوں نے قاعدہ مقرر کیا ہے (محقق طوسی کا بیان کردہ اصول اور انوری کی رباعی یہاں نقل کی ہے جو اوپر گزر چکی ہے پھر لکھا ہے) لیکن زیادہ صحیح یہ ہے کہ ان دو موقعوں میں دالِ مہملہ و معجمہ دونوں پڑھیں بلکہ قدما کے نزدیک زیادہ فصیح دالِ مہملہ ہے۔ مولانا اشرف الدین علی نے ملل مطرز میں بیان کیا ہے کہ ان دونوں موقعوں پر اہلِ فارس ذالِ معجمہ اور اہلِ بلاد ما وراءالنہر دالِ مہملہ استعمال کرتے ہیں بلکہ لفظ گزشت و گذرد کو بھی دالِ مہملہ سے بولتے ہیں"۔

ٹیک چند بہار نے کافی تحقیق سے کام لیا ہے اور وہ دالِ مہملہ کی طرف جھکے ہوئے نظر آتے ہیں ذالِ معجمہ کو فارسی حروف میں تسلیم نہیں کرتے، کیونکہ ان کے نزدیک قدما ذال نہیں بلکہ دال استعمال کرتے ہیں۔

محمد بن عبدالوہاب قزوینی نے تاریخ جہاں گشای کے مقدمے (حاشیہ صفحہ ح۔۸۸) میں اس مسئلے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"فارسی زبان کے شہروں میں بعض علاقوں کو چھوڑتے ہوئے.... چھٹی ساتویں بلکہ آٹھویں ہجری تک فارسی ذال و دال کے درمیان امتیاز و فرق کرتے

تھے، تلفظ میں ظاہرا طور پر، تحریر میں بالکل۔ فارسی کے اکثر نسخوں میں، جو آج موجود ہیں اور آٹھویں صدی سے پہلے کے لکھے ہوئے ہیں، فارسی ذال عام طور سے نقطہ دار ہے، لیکن تقریباً آٹھویں صدی اور اس کے بعد سے نامعلوم اسباب کی بنا پر بتدریج یہ امتیاز ختم ہوتا گیا اور ذال معجمہ آہستہ آہستہ دال مہملہ سے بدلتی گئی، اور اب ایران میں ہر ذال فارسی کو دال مہملہ پڑھتے اور لکھتے ہیں، تھوڑے سے لفظوں کے سوا، جیسے گذشتن وگذاشتن وپذیرفتن وآذر وآذربایجان وغیرہ"۔(ترجمہ)

علامہ قزوینی کے بیان سے بھی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ انھوں نے کہیں ذال معجمہ لکھا ہے اور کہیں ذال فارسی۔ اگر یہ دونوں ایک ہیں تو پھر مغالطہ لازمی ہے۔ موصوف ذال فارسی کے تلفظ و تحریر کا زمانہ آٹھویں صدی تک قرار دیتے ہیں، مگر اس زمانے تک بعض علاقوں میں ذال کا وجود سرے سے تھا ہی نہیں۔ ایسی صورت میں یہ ماننا پڑے گا کہ جن علاقوں میں ذال تھی، وہ تغیر لہجہ کی بدولت تھی، ورنہ جن علاقوں میں نہیں تھی وہاں اس کے نہ ہونے کے لیے کیا دلیل قائم کی جائے گی؟ کیونکہ فروغ علم و عدمِ فروغ علم کی دلیل میں یہ امر نہیں آتا۔ پس نتیجہ ایک ہی نکلتا ہے کہ یہ بنیادی صوت نہیں تھی۔

مولانا محمد حسین آزاد نے ایران و ترکستان کی سیر کی تھی۔ فارسی کی بہت سی باتیں انھوں نے ان علاقوں میں رہ کر تحقیق کی ہیں جو اہم ہیں۔ انھوں نے اپنی کتاب جامع القواعد (صفحہ ۲۲۲) میں دال کے تبادل کی بحث نمبر ۳ میں "د" کا مبادلہ "ذ" سے تعریب بتایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ دال والے لفظ کو "ذ" سے بدل کر بولتے ہیں، جیسے استاد سے استاذ، نبید سے نبیذ، اور پھر حرف ذال کی بحث میں لکھا ہے (صفحہ ۲۲۳):

"ذال فارسی میں آیا لیکن اکثر استادوں نے عربی کے جن لفظوں کے اخیر میں ذال ہے، انھیں دال والے لفظوں کے ساتھ قافیہ باندھا ہے، 'ماخوذ' کو سود اور 'زود' کے ساتھ اور 'نفاذ' کو 'باد' اور 'یاد' کے ساتھ۔ قاعدہ اس کا یہ رکھا ہے کہ اگر اس سے پہلے حرف صحیح ساکن ہو تو دال کہتے ہیں، اسی واسطے مردہ، افسردہ، اژدر تندر

اعدر وغیرہ میں مہملہ ہے۔ اور حرف صحیح متحرک ہو یا حرف علت ہو تو ذال پڑھ سکتے ہیں، چنانچہ اسی واسطے سوبد، گنبد، ہیزد، بد کو ذال والے حرفوں کے قافیے میں لا سکتے ہیں اور بود، سود کو نفوذ کے، اور شنید خوید خرید، نبیذ کے اور نہاد، بنیاد، باد، نفاذ کے یعنی ذال والے لفظوں کے قافیے ہو جاتے ہیں۔ اس پر بھی بعض محقق 'آوز' اور 'آذز' دونوں کو صحیح جانتے ہیں۔ میں نے ژندو پہلوی کی کئی کتابیں دیکھیں کہ جرمن اور انگلینڈ میں ترجمہ ہوئی ہیں، ان میں ژندو پہلوی حروف کے ساتھ حروف متعارفہ عربی و فارسی کا مقابلہ بھی کیا ہے چنانچہ 'ذ' اور 'ض' مطلق نہیں۔

یہ بھی یاد رکھو کہ اب رسم الخط میں گذشتن (گزرنا) اور گذاشتن (چھوڑنا) ذال سے اور گزاردن (ادا کردن) 'ز' سے لکھتے ہیں اور بعضے گزاشتن بھی 'ز' ہی سے لکھتے ہیں''۔

مولانا محمد حسین آزاد نے تحقیق میں کچھ قدم بڑھایا اور ژندو پہلوی میں وجود ذال معجمہ ان کو نہیں ملا مگر اپنی حتمی رائے کا اظہار نہیں کیا۔

صاحب ''دستور پہلوی'' نے ذال کے متعلق لکھا ہے (دستور پہلوی، صفحہ ۳):

'' 'ذ' جو فارسی الف بے میں داخل ہوئی، پہلوی میں اس کا وجود نہ تھا۔ فارسی لفظوں میں 'ذ' پہلوی کی 'ت' کے مقابل ہوتی ہے..... اور کوئی وجود نہیں..... یہ حرف ذال فارسی لفظ کی ابتدا و آخر میں نہیں آیا''۔ (ترجمہ)

صاحب دستور کے بیان سے ذال کا وجود ثابت نہیں، البتہ انھوں نے وسط کی تردید نہیں کی۔

ڈاکٹر ای۔ ایل۔ جانسن کا خیال ہے (قدیم فارسی کی تاریخی گرامر):

''دال کا قدیمی تلفظ فارسی میں آج کے مانند تھا، البتہ کبھی کبھی ایرانی دال کو ذال کی طرح بولتے تھے۔ دال کا ذال کی طرح تلفظ یقینی نہ تھا، کہیں کہیں 'دال' ذال ہو جاتی تھی۔ بعض سنسکرت اور عیلامی لفظوں کی جیم اور زے فارسی میں دال سے بدل گئی ہیں''۔ (مختلف صفحات)

اس بیان سے بھی وجود ذال ثابت نہیں ہوتا۔ پروفیسر جیکسن نے "اوستا گرامر" (پارہ ۸۳) میں سنسکرت دھ کی تبدیلی 'ذ' سے دکھائی ہے اور جرجی زیدان کا کہنا ہے کہ عبرانی و سریانی میں چھ ایسے حروف ہیں جن کی دو دو آوازیں ہیں۔ ان میں ایک دال بھی ہے، جس کی آواز دال و ذال ہے، لیکن گرے کی تحقیق یہ ہے کہ پامیر کی بولیوں میں ذال پائی جاتی ہے۔ واخی، شغنی اور سرقولی میں کلمے کی ابتدا کی دال کا تلفظ ذال ہوتا ہے۔ ان بیانات سے مسئلہ واضح نہیں ہوتا کہ دال بھی تھی اور ذال بھی یعنی چہ؟ تھی تو وہ کیا تھی؟ ایک تھیں تو فرق کیوں اور کس لیے کیا گیا اور وہ باقی کیوں نہ رہا؟

صاحب فرہنگ نظام نے حرف ذال کے متعلق کئی جگہ بحث کی ہے اور ان کی بحث بعض مقامات پر بڑی دلچسپ ہے۔ جب یہ پہلی جلد مکمل کر چکے تو انھیں احساس ہوا کہ بہت سے فارسی الفاظ کا سراغ سنسکرت کے ذریعے لگایا جا سکتا ہے، چنانچہ جلد دوم میں ایک خاص ضمیمہ شامل کر کے پہلی جلد کے بعض الفاظ کی اصل سنسکرت کے ذریعے متعین کی۔ جلد اول میں ذال سے متعلق سب سے پہلے لفظ آذر کے ضمن میں لکھا:

> "لفظ آذر کا تلفظ ذالِ مضموم سے بھی صحیح ہے اور دالِ مہملہ سے بھی اور یہ لفظ پہلوی میں آتھر، اوستا میں آتر اور پاژند میں آدر بدالِ مہملہ ہے"۔
>
> (فرہنگ نظام، جلد اول، صفحہ ۳۶)

اس بیان سے غالب کے بیان کی تصدیق ہوتی ہے کہ "آذر" میں ذال نہیں بلکہ دال ہے۔ یہاں میں یہ عرض کر دوں کہ قدیم فارسی میں یہ لفظ "آتور" "اتور" ہے، اس لیے قدیم تلفظ بدالِ مضموم صحیح ہے۔ بعد کو اس کا تلفظ بدالِ مفتوح بھی ہونے لگا اور اسی کو رواج عامہ حاصل ہو گیا۔ اس کے بعد صاحب فرہنگ نظام نے "آذرم" کے متعلق لکھا ہے (صفحہ ۳۶):

> "لفظ مذکور 'آدرم' کا مبدل ہے یا اس کے بالعکس، اور شاید شعر مذکور میں دالِ مہملہ پر کسی مکھی نے بیٹ کر دیا اور اس سے نقطہ پیدا ہو گیا اور فرہنگ نویسوں کی تصحیف خوانی کا سبب بن گیا"۔

یہی ضعیف خوانی لفظ 'آزرنگ' کے سلسلے میں بیان کی ہے (صفحہ ۶۷):

"شاید شعر مذکور میں ضعیف خوانی ہوئی ہے۔ فی الحقیقت 'آذرنگ' ذال معجمہ سے ہے"۔

لیکن "پاذیر" اور "پذیرفتن" کے سلسلے میں ذال کے متعلق کوئی رائے ظاہر نہیں کی، صرف "پذیرفتن" کا پہلوی روپ "پذیرفتن" بتایا ہے۔ حرف 'ث' کی پٹی کے آغاز میں (۳۵۳/۲) "ث" کو معرّب بتایا ہے اور اسی ضمن میں ذال اور دوسرے حروف کے متعلق لکھا ہے:

"اسی طرح حروف خ، ذ، ض، ظ، غ عبرانی حروف تہجی میں نہیں تھے اگرچہ عربی زبان عبرانی کے ہم دوش یا اس سے بھی قدیم تر ہے اور اس کا خط بھی بہت قدیم تھا جس کے کتبے ہاتھ آئے ہیں، لیکن خطِ کوفی عبرانی سے لیا گیا ہے"۔

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ عبرانی زبان ورسم الخط میں ذال کا وجود نہ تھا۔ عربی خطِ کوفی کا ماخذ عبرانی ہے، اس لیے عربوں نے اس آواز کے لیے اپنے ہاں ایک علامت دال پر نقطہ لگا کر مقرر کرلی۔ صاحبِ فرہنگِ نظام نے جلد اول (صفحہ ۳۰) کے دیباچے میں دال وذال کے قافیے کی بحث میں متقدمین کی آرا سے بحث کی ہے کہ دالِ آخر کلمہ دو قسم کی ہیں: (۱) دالِ مہملہ اصلی (۲) بظاہر دال وبباطن ذال۔ اسی بنا پر ان دونوں کو قافیہ قرار نہیں دیتے، لیکن اس میں بعض شعرا نے عمل کیا اور بعض نے باہم قافیہ جائز رکھا ہے۔ اور بعض علاقوں میں ذال تھی ہی نہیں، وہاں کوئی تخصیص نہیں پائی جاتی اور جہاں تھی وہاں بھی احتیاط نہیں ملتی۔ اس سلسلے میں محقق طوسی کی رباعی اور ثبوت میں قدیم مخطوطات کا ذکر کیا ہے اور شعرا کے اشعار بھی پیش کیے ہیں۔ آخر میں نتیجہ یہ نکالا ہے:

"شعرائے متقدمین کا احتراز تلفظ کی وجہ سے تھا۔ صفوی عہد (۹۰۶ تا ۱۱۳۴ھ) تک وہ دال جو باطنی طور پر ذال منقوط ہے، تلفظ اور کتابت میں بھی ذال رہی ہے۔ جب صفوی عہد سے قدیم عموی تلفظ متروک ہوا تو دالِ ظاہری تلفظ میں دالِ واقعی ہوگئی اور قافیہ تلفظ کے تابع ہے۔ پس متاخرین کے لیے قدما کا احتراز

ضروری نہیں"۔

میں نے پہلے عرض کیا تھا کہ پہلی جلد تک انھیں بعض مباحث کا علم نہ تھا، اس لیے اس میں ذال کی بحث کا محور و مرکز وہی قدیم روایات و استناد و استشہاد ہے، لیکن تیسری جلد کے دیباچے اور حروف ذال کی پٹی میں ابتدائی تعارف خاصا اہم ہے۔ حروف تہجی کے سلسلے میں اصوات فارسی کے ضمن میں ذال کا ذکر نہیں کیا، البتہ بحث کے آخر میں لکھا ہے (دیباچہ صفحہ یہ = ۱۴):

"عربی کے نو حرف (ث، ح، ذ، ص، ض، ط، ظ، ع، ق) ہماری زبان میں ہیں جو دوسرے حروف کی آواز دیتے ہیں"۔

صاحب فرہنگ نظام نے فارسی کے اصلی حروف حسب ذیل دیے ہیں:

"اب پ ت ج چ خ د ر ز ژ س ش غ ف ک ک (دوم) گ گ (دوم) ل م ن و و (دوم) ہ ی"۔

اس میں "ذ" کو شامل نہیں کیا اور "ق" کو بھی نہیں کیا (غالب نے بھی یہی کہا تھا تو اسے ہدف طنز و تنقید بنایا گیا)۔

صاحب فرہنگ نظام نے حرف ذال کے تعارف میں فارسی کے متعلق بحث کی ہے اور بہت سی باتیں لائق توجہ بیان کر دی ہیں (صفحہ ۳-۱۴۳):

"حرف ذال فارسی میں تھا کیونکہ پہلوی میں 'ɘ'، اوستا میں 'ɘ'، سنسکرت میں 'ز' موجود ہے، لیکن ذال عربی میں اس کا کوئی دخل نہیں۔ اس کا تلفظ سنسکرت میں معلوم ہے کہ دال اور آدھی 'ہ' کی آواز کے ساتھ ہے۔ اوستا اور پہلوی کا تلفظ نامعلوم لیکن چونکہ اوستا اور سنسکرت بہنیں ہیں، اس لیے گمان ہے کہ سنسکرت کی آواز کے مانند ہوگا۔ فارسی ذال کا تلفظ بھی پہلوی کی طرح نامعلوم ہے، کیونکہ زیادہ تر ذال جیسے باذ، بوذ، بیذ وغیرہ نویں صدی کے بعد فارسی میں دال مہملہ سے بدل گئی ہے اور بعض الفاظ جیسے گذشتن و پذیرفتن زے کی آواز کے حامل ہیں..... اگرچہ حرف ذال فارسی الفاظ کے درمیان و آخر میں آیا ہے لیکن ابتدا میں نہیں آیا اور جتنے

الفاظ ذال کے باب میں ضبط ہوئے ہیں، وہ تمام عربی ہیں اور تعجب ہے کہ عربی میں بھی اس باب کے الفاظ کم ہیں۔ سامی زبانوں میں صرف عربی زبان میں ذال ہے۔ عبرانی وسریانی کے حروف تہجی میں ذال نہیں ہے اور جو عربی میں ذال بن گئی ہے، عبرانی وسریانی میں وہ دال ہے"۔

صاحب فرہنگ نظام کے اس مفصل بیان کے بعد مزید ضرورت تحقیق نہ تھی، لیکن مناسب ہے کہ ملک الشعرا بہار کی تحقیقات پر ایک نظر ڈال جائے۔ انھوں نے تمام خطوط واصوات کا جائزہ عہد بعہد لیا ہے، قدیم وجدید تحقیقات کی روشنی میں مختلف مقامات پر حرف ذال کے متعلق کچھ امور بیان کیے ہیں۔ ان کے نتائج حسب ذیل ہیں:

(ا) حروف میخی کلدانی وایرانی میں ذال کا وجود نہیں۔ (سبک شناسی، جلد اول، صفحہ ۳۶، ۲۶)

(ب) خط پہلوی میں ذال نہیں، اس کی تصریح اس طرح کی ہے:

"اگرچہ ث، ذ کے لیے بھی خاص حروف نہیں ہیں لیکن حرف 'ت' بھی 'ث' کی جگہ اور بھی ذال کی جگہ استعمال ہوا ہے"۔ (سبک شناسی، جلد اول، صفحہ ۴۷)

(ج) آرامی وپہلوی میں ذال نہیں بلکہ عبرانی وفنیقی میں حرف 'طط' بمعنی ابجی ت، ذ، ث کے واسطے استعمال ہوتا تھا، لیکن آرامی وپہلوی میں یہ حرف ہی شامل نہیں ہوا۔ (صفحہ ۷۵)

(د) پہلوی حروف کے نقشے میں ذال نہیں ہے۔ (صفحہ ۷۶)

(ہ) ذال سب سے پہلے خط اوستا میں اختراع کی گئی۔ (صفحہ ۸۲)

(و) نقشہ حروف اوستائی میں حرف ۳۹ ذال کو صرف وسط کلمہ سے وابستہ قرار دیا: "پوخذ۔ پنجم"۔ (صفحہ ۸۵)

(ز) حمزہ اصفہانی کے حوالے سے کہا ہے کہ ذال سے شروع ہونے والا کوئی لفظ نہیں ہے۔ (سبک شناسی، جلد اول، صفحہ ۳۳۴)

(ح) یاے سابقہ کی بحث میں پت وپذ کا ذکر کیا ہے، بداں، بدیں بدو میں یہی سابقہ ہے جس میں پہلوی کی "ت" "ذال" سے اور "ذ" "دال مہملہ" سے بدل گئی ہے۔ خراساں میں آج تک اس

کلمے میں ذال موجود ہے (بذیں، بذاں، بذو)، لیکن اسے زاے معجمہ کی طرح تلفظ کرتے ہیں اور ذال کی آواز ان کی زبان میں باقی نہیں رہی ہے، ہماری طرح کہ "کاغذ" و "گذشت" و "پذیرائی" کو زاے معجمہ کی طرح بولتے ہیں اور ایران میں سواے الوار بختیاری گروہ کے اور کوئی قوم ذال معجمہ کو زبان سے صحیح طور پر ادا نہیں کرتی۔ (صفحہ ۳۸۳)

(ط) متعدد الفاظ میں ذال کا تبادل دال سے اور "ت" و "ذ" کا ذال سے لکھا ہے، نیز ذال کا تبادل بھی دیگر حروف سے دکھایا ہے۔ (نقشہ تبادل و مخارج سبک شناسی، صفحہ ۲۰۲-۲۰۲)

(ی) خراسان ورے کے علاقے میں فارسی قدیم کی ذال معجمہ قدیم ہی سے دال مہملہ یا تاے مثناۃ و یاے تحتانی کی طرح تلفظ کی جاتی رہی ہے، جیسے باذ و ماذر براذر و خذای کو باد، مادر برادر اور خدای کہتے ہیں۔ (سبک شناسی، جلد ۲، صفحہ ۳۹۳)

(ک) اصلاح خط کے ضمن میں "ذ" کو "د و ذ" کی صورت میں عہد شاہ رخ تک لکھا جانا بتایا ہے اور چھٹی ساتویں صدی ہجری تک کی بعض خطی کتابوں میں ذال کو بے نقطہ لکھا جانا بیان کیا ہے۔ اس کے بعد عہد صفویہ سے ذال کو بے نقطہ لکھنے کے رواج کو تسلیم کیا ہے۔

(سبک شناسی، جلد ۳، صفحہ ۳۰۷)

ملک الشعرا بہار کی تحقیقات سے بھی یہی ثابت ہو رہا ہے کہ فارسی میں ذال کی بنیادی صورت نہیں، تغیرِ لہجہ یا التباس کی وجہ سے ذال کا وجود بتایا جاتا ہے۔ آج پورے ایران میں کہیں ذال نہیں۔ لکھتے ذال ہیں، پڑھتے زے ہیں۔

عبدالرحیم ہمایوں فرخ مشہور عالم و محققِ زبانِ فارسی، جو خود ایرانی ہیں، اپنی کتاب دستور فرخ (صفحہ ۳) میں لکھتے ہیں:

"ممکن ہے کہ حرف ذال دراصل ایران کی قدیمی زبانوں میں ہو یا ایران کے نواحی علاقوں کا تلفظ رہا ہو"۔

اس بیان سے بھی یہی مترشح ہے کہ فارسی میں ذال نہ تھی، تھی تو وہ نواحی علاقوں کا اثر ہوگا سدھیشور ورما نے اپنی کتاب آریائی زبانیں میں ذال کا ذکر تک نہیں کیا ہے حالانکہ ہند آریائی اور

ایرانی زبانوں سے بحث کی ہے، البتہ "وحدت" کا جادل "زمود" سے دکھایا ہے۔

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے غالب کے بیان کی تردید میں ایک مقالہ لکھا تھا۔ باوجود تلاش بسیار وہ مجھے نہ مل سکا، نہ رسالہ اور نہ کتاب 'ارمغانِ علمی' ('ارمغانِ علمی' وہ مجموعہ مقالات ہے جو ڈاکٹر مولوی محمد شفیع صاحب کو پیش کیا گیا تھا اور جس میں دیگر فضلا کے مقالات کے علاوہ ڈاکٹر صدیقی کا متذکرہ مقالہ بھی شائع ہوا تھا)، اس لیے میں موصوف کی رائے پر کچھ نہیں کہہ سکتا۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے ان کی تردید میں ایک مضمون لکھا ہے جس سے معلوم ہوا کہ صدیقی صاحب فارسی میں ذال کے قائل ہیں:

> "'ذ' عربی زبان کے ساتھ مخصوص نہیں اور 'ث' بھی مخصوص نہیں۔ سریانی اور یونانی اور قدیم ایرانی زبان میں یہ دونوں آوازیں موجود تھیں"۔
>
> (ارمغانِ علمی، صفحہ ۲۵۱ بحوالہ غالب، فکر و فن)

میرے پیش کردہ اقتباسات میں آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ وجود ذال ثابت کرنے کے لیے بہت کافی مواد موجود ہے۔ میرے خیال میں صدیقی صاحب نے دلیل و ثبوت کے طور پر انھی میں سے بعض کو پیش کیا ہوگا اور ان سے نتائج اخذ کیے ہوں گے، اس لیے آئندہ بحث میں ان کے دلائل کا جواب بھی آ جائے گا۔

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے اپنی کتاب 'غالب، فکر و فن' میں ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے مضمون پر مدلل بحث کر کے ثابت کیا ہے کہ فارسی میں ذال نہیں تھی لیکن اس مقالے میں ایک تشنگی کا احساس ابھرتا ہے، اس لیے میں نے اپنے مضمون 'ورش کاویانی' (ماہِ نو، فروری ۱۹۶۶ء) میں نہایت اختصار کے ساتھ بحث کر کے فارسی میں ذال لکھنے کے اسباب و علل پیش کر کے نتیجہ نکالا تھا کہ ذال فارسی میں نہ تھی۔

اب تک ہم نے جو بحث کی ہے، اس پر نگاہِ بازگشت ڈالیں تو نتائج ذیل برآمد ہوتے ہیں:

(۱) فارسی میں ذال ہے۔ دال و ذال میں تمیز کا قاعدہ ہے۔ (محقق طوسی)

(۲) دری میں دال و ذال دونوں ہیں تین مستثنیات کے ساتھ۔ غزنی، بلخ، ماوراءالنہر میں

ذال مطلق نہیں۔(انجم)

(۳) بعد الف واقع ہونے والی دال کو ذال پڑھنا بہتر ہے۔(سویدالفضلا)

(۴) فارسی میں ذال معجمہ نہیں، اس کا علم زردشتی عالم و ماہر سے ہوا۔(رشیدی و جہانگیری)

(۵) دال و ذال کے متعلق صحیح بات یہ ہے کہ جو الفاظ ذال سے ہیں، انھیں دال سے پڑھا جائے۔(جواہر الحروف، ملک چند بہار)

(۶) بعض علاقوں میں ذال ابتدا ہی سے نہیں تھی، جہاں تھی وہاں بھی آٹھویں صدی سے نہ رہی۔اب صرف چند لفظوں میں باقی ہے۔(قزوینی)

(۷) ژند و پہلوی میں ذال نہیں تھی۔(محمد حسین آزاد)

(۸) فارسی میں کہیں کہیں دال کی جگہ ذال ملتی ہے۔(ڈاکٹر ای۔ایل۔جانسن)

(۹) "دھ" کی تبدیلی "ذ" سے ہوئی۔(جیکسن)

(۱۰) پامیر کی چند بولیوں میں ذال پائی جاتی ہے۔(گرے)

(۱۱) فارسی حروف تہجی میں ذال نہیں، کسی لفظ کے شروع و آخر میں ذال نہیں۔(دستور پہلوی)

(۱۲) عبرانی و سریانی میں ذال نہیں، دال ہی ذال کی آواز دیتی تھی۔(جرجی زیدان)

(۱۳) فارسی ذال کا تلفظ معلوم نہیں، شاید سنسکرت "دھ" کے مانند ہو، عربی کے سوا اور کہیں ذال نہیں۔(فرہنگ نظام)

(۱۴) قدیم میں ذال نہ تھی، اوستا میں اختراع ہوئی اور صرف وسط کلمہ میں استعمال ہوئی۔عہد صفوی سے ذال باقی نہ رہی۔ذال کا صحیح تلفظ بختیاری کرتے ہیں، باقی ہر جگہ جہاں بھی ذال لکھتے ہیں، اس کا تلفظ ز سے کرتے ہیں۔آج ذال کا وجود باقی نہیں۔(ملک الشعرا بہار)

(۱۵) قدیم میں ذال کا تلفظ نہ تھا، تھا تو نواحی علاقوں کا اثر تھا۔(دستور فرخ)

(۱۶) ہند آریائی اور ایرانی میں "ذ" کا ذکر نہیں۔(آریائی زبانیں)

اس نگاہ بازگشت کے نتیجے کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔(۱) فارسی میں ذال تھی (۲) فارسی میں ذال نہ تھی۔تیسرا حصہ ہم یہ قرار دے سکتے ہیں کہ فارسی میں جسے ذال بتایا گیا ہے

وہ کیا ہے۔ اب ہم اس جائزے کے بعد اصل موضوع، یعنی وجودِ ذال کا فارسی میں ہونا، نہ ہونا معلوم کریں گے۔

بحث کے آغاز سے پہلے ایک بات عرض کردوں کہ تحقیق کی منزل آخر متعین و مقرر نہیں کی جاسکتی۔ ذہن اگر مصروفِ کار ہو تو بات سے بات پیدا ہوتی رہتی ہے۔ ''درفش کاویانی'' کے سلسلے میں کچھ کام کر رہا تھا۔ ''آذر'' کی بحث زیرِ غور تھی۔ اتفاقاً ایک عزیز کی عیادت کے لیے جانا ہوا ان کے گھر پہنچا تو گفتگو کے دوران میں مرض کے متعلق معلوم کیا تو انھوں نے کہا ''ذیابیطس'' بتاتے ہیں۔ معاً ذہن اس کے انگریزی تلفظ ''ڈایا بیٹیز (DIABETES) کی طرف گیا اور سوچا کہ ''ڈ'' نے عربی میں ''ذ'' کا روپ دھار لیا ہے۔ اسی کے ساتھ مہاتما بدھ کا عربی تلفظ ''بوذ'' ذہن میں آیا تو خیال ہوا کہ ''دھ'' کو بھی عرب ''ذ'' سے بدل لیتے ہیں۔ اس کے بعد آریائی زبانوں کی بہت سی اصوات کے تبادل ذہن میں آتے رہے اور یہ تحقیق منزلیں طے ہونے لگیں۔ ذال کی بحث کے اس پہلو کے لیے ضروری ہے کہ ہم قدیم ایرانی و آریائی زبانوں کو بھی پیشِ نظر رکھیں، اس لیے یہاں مختصر طور پر ان زبانوں کے بارے میں کچھ عرض کرنے کی کوشش کروں گا۔

ماہرینِ لسانیات، آریائی زبانوں کے گروہ کو ہند یورپی نام سے یاد کرتے ہیں۔ ''ان میں سب سے زیادہ اہم ہند ایرانی اور ہند آریائی شاخ ہے جس میں سنسکرت اور قدیم فارسی اور ان سے متعلق زبانیں شامل ہیں۔ علما کا یہ خیال ہے کہ قدیم فارسی کے الفاظ کا صحیح روپ معلوم کرنے کے لیے سنسکرت کا مطالعہ ضروری ہے، چنانچہ اس ضمن میں غالب نے بھی کچھ لفظوں کی نشان دہی کی تھی جو دونوں زبانوں میں مشترک ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اس سلسلے میں قدم آگے بڑھایا اور سخن دانِ فارس میں بیش تر الفاظ کو مشترک قرار دیا۔ یہ ماننا پڑے گا کہ آزاد نے جتنا کام کیا، وہ بہت ہی وقیع تھا۔ صاحب فرہنگ نظام نے اچھا خاصا کام کیا ہے۔ ان امور سے ہمیں دونوں زبانوں میں مماثلت و مشابہت کا سراغ ملتا ہے۔

جب آریا وسط ایشیا سے نقلِ سکونت کر رہے تھے تو ان کے گروہ یکے بعد دیگرے عراق سے ایران ہوتے ہوئے ہندوستان پہنچے۔ کچھ ایران میں قیام کرتے گئے، کچھ آگے بڑھتے گئے

عراق ہی سے اٹھ کر یہ لوگ ایران و ہندوستان پر قابض ہوئے، لیکن دونوں کی ترقی کے حالات و اسباب مختلف رہے۔ اختلاط و ارتباط میں فرق تھا، اسی لیے دونوں گروہوں کی زبان میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ کافی فرق آتا گیا۔

ایران کے حدود پر نظر ڈالیے تو اس کی سرحد عراق سے ملی ہوئی ہے۔ عہد قدیم میں عراق گہوارۂ تہذیب تھا اور قدیم ایرانی یا مادی، آشوریوں کے ماتحت رہے ہیں اور اپنے اقتدار کے زمانے میں بھی ان کے تعلقات ان سے وابستہ رہے، اس لیے ہمیں رسم الخط اور اصوات پر بحث کرتے ہوئے ان روابط کو نظر انداز نہیں کرنا ہوگا۔

شمال مغربی ایران کو میدیا کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہی "ماذ" یا "مادی" جب آشوریوں کے ماتحت تھے تو انھوں نے آشوریوں سے اپنی زبان لکھنے کے لیے خط میخی حاصل کیا۔ ان کے آثار تا حال برآمد نہیں ہوئے، لیکن جب ہخامنشی حکومت کا دور دورہ ہوتا ہے تو خط میخی کا استعمال اس کا ارتقا اور اصلاح کی منازل سامنے آتی ہیں۔ یہ خط بعض کتبوں کی صورت میں ملا ہے، اس کے حروف تہجی مرتب ہو چکے ہیں۔ ان میں "ذ" کا وجود نہیں، البتہ اس خط میں "د" کی مختلف شکلیں تھیں جو مختلف اعرابی علتوں کے ساتھ استعمال ہوتی تھیں۔ مستشرقین نے دو سے چھ تک روپ بتائے ہیں: "د، او، دو، داو، دُ، او، دو، درا"۔ ان میں کہیں "ذ" کا وجود نہیں۔ اور جب ایرانیوں نے اس خط کی اصلاح کی تو ان کے ہاں صرف دال کی شکلیں رہ گئیں: "د، دِ، دُ" اور یہ اصلاح انھوں نے اپنے ذہن کی روشنی سے کی کہ علامتی خط سے ہجائی خط بنالیا اور اپنی مخصوص اصوات کے لیے خاص حرف ایجاد کیے۔ پس اگر ذال معجم کی صوت ان کے ہاں ہوتی تو وہ اس صوت کی علامت بھی مقرر کرتے اور قدیم میں بھی یہ حروف تہجی میں شامل ہوتا۔

خط میخی کے ساتھ ایران میں خط آرامی کا سراغ بھی ملتا ہے اور سکندر کے حملے کے بعد یونانی خط نے رواج حاصل کیا اور ایک مدت تک فارسی، یونانی خط میں لکھی جاتی رہی، لیکن جب یونانیوں کا عروج ختم ہوا اور ایرانی سنبھلے تو انھوں نے آرامی خط سے پہلوی خط اختراع کیا۔ یہ اختراع بتدریج رو پذیر ہوا لیکن اس کا رواج بہت بعد میں ہوا۔ ہخامنشی دور سے ہی آرامی خط

ایران میں داخل ہو چکا تھا۔ اسی میں تبدیلیاں ہوتی رہیں اور اس نے پہلوی کی شکل اختیار کر لی یہ پہلوی خط بھی آرامی خط کے عراقی طرز سے ماخوذ ہے۔ ملک الشعرا بہار نے (سبک شناسی جلد اول، صفحہ ۴۷) پہلوی کے ۲۵ حروف بتائے ہیں اور ان میں "ث" اور "ذ" بھی شامل کی ہیں لیکن در حقیقت ایسا نہیں ہے۔ اس کی وضاحت خود انھوں نے بھی کی ہے:

"اگر چہ 'ث' اور 'ذ' کے لیے بھی کوئی خاص حرف نہیں ہے، لیکن حرف 'ت' کبھی 'ث' اور کبھی 'ذ' کی جگہ استعمال ہوتا رہا ہے"۔ (ترجمہ)

چنانچہ "الفبا" کی جدول صفحہ ۵۷ میں "ذ" نہیں درج کیا گیا اور صفحہ ۷۶ کے نقشہ حروف ابجا پہلوی میں بھی "ذ" نہیں ہے۔

خط پہلوی ناقص خط ثابت ہوا، کیونکہ اس میں ایک ہی علامت کئی کئی صداوں کی نمایندگی کرتی تھی، "اوستا" کی صحیح قرأت کی خاطر موبدوں نے اس کی اصلاح کی اور جن آوازوں کی علامات مقرر نہیں تھیں، انھیں مقرر کر کے ایک مکمل خط 'اوستا' کی تحریر کے لیے بنایا۔ اس میں سب سے پہلے "ذال" کا وجود بتایا جاتا ہے جو صرف وسط کلمہ میں استعمال کی جاتی تھی، ابتدا میں یہ نہیں ہوتی تھی۔

اس منزل پر پہنچ کر ہمیں چند باتیں دعوت فکر دیتی ہیں: خط پہلوی میں ذال نہیں تھی، خط اوستا میں ذال آئی لیکن وسط کلمہ سے مخصوص ہو گئی۔ اس سے دو باتیں پیدا ہوتی ہیں: ایک تو یہ کہ فی الواقع ذال کی صوت موجود تھی لیکن بنیادی نہیں تھی، دوسرے یہ کہ وسط میں آنا اگر اس کی بنیادی صوت ہونے کی تردید کی دلیل ہے تو ساتھ ہی اس بات کی دلیل بنتا ہے کہ یہ صوت بصورت مرکب ہو اور اس سے ذال کا شبہ ہوتا ہو۔ اب اس کے ازالے کی ایک شکل یہ ہے کہ ہم دنیا کی زبانوں میں ذال کی صوت کا سراغ لگائیں۔

دنیا میں زبانوں کے دو بڑے گروہ ہیں: ایک سامی، دوسرے آریائی۔ سامی حلقے کی زبانیں عربی، عبرانی وغیرہ ہیں اور ایرانی آریائی حلقے کی زبان ہے۔ آریائی حلقے کی زبانوں میں سے کسی میں بھی "ذال" کی صوت نہیں ملتی۔ یونانی، لاطینی، فرانسیسی، سنسکرت، جرمنی اور ان کی ذیلی

شاخوں میں ذال نہیں پائی جاتی۔ قدیم ایرانی اور سنسکرت یا ویدک زبان نہ صرف ہم عصر بلکہ ایک دوسرے سے بہت قریب ہیں اور قدیم فارسی کے تلفظ کے لیے ویدک زبان اور سنسکرت سے کافی مدد ملتی ہے اور کافی مماثلت پائی جاتی ہے۔ سنسکرت میں ذال کا وجود نہیں، اس لیے ماننا پڑے گا کہ فارسی میں بھی ذال کا وجود نہیں۔

"ذال" دنیا کی زبانوں میں سے صرف عربی میں پائی جاتی ہے۔ عبرانی میں بھی ذال نہیں ہے، صرف دال ہی ہے۔ عربی میں اس کا وجود قابل غور ہے۔ عربی کے متعلق یہ تو یقین ہے کہ وہ حجاز (مکہ، مدینہ وغیرہ) کی زبان ہے۔ موجودہ رسم الخط فنیقی سے نبطی کے ذریعے کوفی خط کی شکل میں رائج ہوا اور یہی عبرانی کا ماخذ ہے۔ یونانی اور دوسرے رسم الخطوط بھی اسی سے ماخوذ ہیں عبرانی اور یونانی میں ذال نہیں ہے۔ اب جب ہم عربی حلقے کی دوسری زبانوں کے رسم الخطوط کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہے کہ جنوبی عرب میں یمن اور اس کے ملحقہ علاقوں میں مسند خط رائج تھا۔ سبائی، ثمودی، لحیانی، صفوی، یہ خط اسی علاقے میں مروج تھے جن کا ماخذ آرامی خط بتایا جاتا ہے، لیکن یہ خطوط اپنی جگہ مکمل تھے اور ان میں علاقۂ عرب کی جملہ اصوات کے لیے جداگانہ حروف مقرر تھے۔ کسی ایک علامت پر مزید علامت کے اضافے سے کسی دوسری آواز کے اظہار کا کام نہیں لیا گیا، حجاز کے علاقے میں بھی انھی رسم الخطوط میں سے کوئی رائج رہا ہوگا۔ حجاز سے قریب تر ثمودی اور لحیانی رسم الخطوط رائج تھے، ان میں ذال موجود ہے۔ پس "ذال" کا خالصتاً تعلق عربی سے ثابت ہوتا ہے، دوسری کسی زبان سے نہیں۔

اب ہم انکشاف حقیقت کی منزل کے قریب تر آتے ہیں۔ آج وہ تمام ذرائع مفقود ہیں کہ جن کے ذریعے ہم قدیم فارسی اصوات کا صحیح سراغ لگا سکیں، کیونکہ ایران ہمیشہ اپنے پڑوس میں بسنے والی اقوام سے متاثر ہوتا رہا ہے، اس لیے ایرانی لسانیات میں حتمی رائے دینا مشکل ہے سامی زبانوں اور ان کے رسم الخط سے اثر پذیری کا عمل اس قدر ہوتا رہا ہے کہ تغیر و تبدل اصوات کا صحیح اندازہ مشکل کام ہو گیا ہے، بالخصوص پہلوی کا ہزوارش دور کہ جس میں آرامی الفاظ لکھتے، اور پڑھتے پہلوی تھے۔ مثلاً شاہنشاہ کو "ملکان ملکا" لکھتے، اور پڑھتے شاہنشاہ تھے۔ یہ تحریر یعنی ہمارے

ہاں کی رقوم کی مانند تھی، یعنی ہم عدہ، عا، ے ملطعہ، صد وغیرہ لکھتے ہیں لیکن ایک، دو، تین، چار، پانچ پڑھتے ہیں، اس لیے ہمیں یہ مثال سامنے رکھ کر ایرانی لسانیات کے متعلق سوچنا پڑے گا، خاص کر اس حالت میں جبکہ ہزوارش الفاظ کی کافی تعداد ہمارے لغات میں شامل ہے، کیونکہ موبدوں کے ذریعے ہزوارش کلمات و تلفظ شامل ہوئے اور ان کو غلط پڑھا گیا۔ اس سلسلے میں ملک الشعرا بہار نے "سبک شناسی" (جلد اول، صفحہ ۸۰، حاشیہ) میں بالتفصیل لکھا ہے:

"ہزوارش، کلدانی یا آرامی زبان کے الفاظ جو پڑھتے وقت فارسی پڑھے جاتے رہے ہیں، اسی قسم کے لفظوں سے افعال بھی مصدری علامتوں اور ضمیروں کے ساتھ لکھے گئے اور فارسی میں پڑھے جاتے رہے ہیں۔۔۔ اس لیے اگر کوئی ان کو صحیح پڑھنا چاہے تو ضروری ہے کہ وہ یا تو استاد سے ان کو سنے یا خود آرامی الفاظ زبان اور سامی زبانوں میں سے مثل عبری وکلدانی وغیرہ کے الفاظ کی اصل سے واقف ہو۔ افسوس کہ ہندوستان کے زردشتی علما ان دونوں ذرائع سے محروم تھے ایسے لفظوں کے معنی تو قرینے سے یا پاژند و فارسی کے ترجمے کی مدد سے معلوم کر لیے لیکن تلفظ کا طریقہ نہیں جانتے تھے۔ مثلاً 'الف' کو 'ہ' اور 'ہ' کو 'الف'؛ 'عین' کو 'و' یا 'نون'، 'قاف و صاد' کو 'میم و کاف'؛ 'ی' کو 'جیم' پڑھتے رہے ہیں۔ بطور نمونہ 'برہان قاطع' سے ایک لفظ پیش کیا جاتا ہے۔ ہزوارش 'چشم' پہلوی میں 'عینہ' ہے اور اس کے حروف کتوبی 'ا ی ن ہ' ہیں۔ اس میں الف کو 'عین' پڑھنا چاہیے اور اس لفظ کی آخری 'ہ' کو ہائے ملفوظی جو پہلوی میں 'نون' کی مانند ہے جس کا سرا لکھا گیا ہوگا اسی وجہ سے لکھا گیا کہ حضرات (موبدان) اس لفظ کو 'ہمن' پڑھتے تھے اور صاحب برہان نے اس لفظ کے متعلق لکھا ہے، 'ہمن' و عدد وہا ژند کی زبان میں آنکھ کو کہتے ہیں۔" (ترجمہ)

اس بیان سے ہمیں یہ بات معلوم ہوئی کہ بعض امور غلط بیانی کی وجہ سے فارسی ذخیرۂ الفاظ میں داخل ہو گئے جنھوں نے بعد میں ایسی صورت اختیار کر لی جو اشتباہ کا باعث بنی، نیز آرامی اثر

سے ایرانی لہجے میں تغیر یا بگاڑ واقع ہوا۔ عبرانی، کلدانی، بابلی، آرامی زبانوں کے اثرات قدیم ایرانی میں معلوم کیے جاسکتے ہیں۔ مثلاً سومیری کا ایک لفظ "کی" بمعنی زمین ہے جو وہاں کے کتبات میں استعمال ہوا ہے۔ یہ لفظ آریائی زبانوں میں 'کی، گی گیو، جیو، جی، گیہ، جیہ' کی شکل میں ملتا ہے۔ قدامت پر نظر رکھتے ہوئے ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ آریائی سے یہ لفظ سومیری میں پہنچا بلکہ سومیری سے آریائی میں دخیل تسلیم کیا جائے گا۔

دوسری وجہ اصوات میں اشتباہ کی یہ ہے کہ ایران کا رسم الخط میخی سے لے کر پہلوی اور اوستائی تک ناقص رہا ہے کہ وہ تمام آریائی اصوات کی نمایندگی نہ کر سکا۔ اہلِ ہند نے اپنا رسم الخط براہمی سے اخذ کیا اور اس میں اضافہ کر کے اپنی اصوات سے ہم آہنگ کرلیا۔ یونانیوں اور لاطینیوں نے بھی ایسا ہی عمل کیا۔ بعض اصوات کو مرکب حروف کے ذریعے ادا کرنے کا طریقہ اختیار کیا۔ لیکن ایرانیوں نے صرف اوستائی خط میں کچھ اصوات کی نمایندہ علامات مقرر کیں لیکن ان کا صحیح مخرج کیا تھا، یہ مسئلہ تا حال حل طلب ہے اور اس کے اسباب یہ ہیں:

(ا) قدیم حروف کی اصوات کی تعیین میں موجودہ اصوات کو مشعلِ راہ بنایا گیا جو حقیقی اصوات نہیں ہیں۔ قدیم اصوات میں سے بعض لوگوں کا لہجہ و مخرج وہ نہیں رہا جو تھا اور بعض بالکل معدوم ہو چکی ہیں۔

(ب) قدیم اصوات میں سنسکرت کو پیشِ نظر نہیں رکھا گیا جس میں قدیم اصوات تا حال برقرار ہیں۔

(ج) دیگر آریائی اصوات پر بھی نظر نہیں ڈالی گئی جس سے معلوم ہوتا کہ آریائی اصوات میں کون کون سی بنیادی ہیں اور کون کون سی دخیل۔

غور کیا جائے تو یہ بات صاف ظاہر ہے کہ ایرانیوں نے اپنا قدیم رسم الخط پہلوی و اوستائی پہلی صدی ہجری میں ترک کر دیا تھا، لیکن تیسری صدی ہجری تک اس کے جاننے والے موجود تھے۔ دوسری صدی ہجری میں ایرانی، عربی کی تحصیل میں بڑے انہماک سے مشغول ہو گئے اور قیاس یہ ہے کہ انھوں نے عربی رسم الخط کو قبول کر لیا۔ عربی میں مہارت و قابلیت ایک طرۂ امتیاز تھا

اور انھوں نے اس میں اتنا شغف دکھایا کہ اپنے لہجے، تلفظ اور اصوات کو بدلنا شروع کر دیا اور اسی مناسبت سے املا میں بھی تصرف کیا جانے لگا۔

صاحب فرہنگ نظام (ج ۲ دیباچہ صفحہ یو) لکھتے ہیں:

"ایسا لفظ جو عربی میں استعمال نہیں ہوا بلکہ خود فارسی میں عربی حروف میں لکھا جاتا ہے، مذکورہ الفاظ (طہران = تیران منسوب بہ تیر = عطارد) معرب حرف کی دوسری قسم میں سے ہیں اور ان کے معرب ہونے کا سبب یہ ہے کہ مدت تک عرب ایران کے حکمران رہے اور اداروں کے سربراہ بھی عرب ہوتے تھے جو فارسی لفظوں کو عربی حروف سے لکھتے تھے اور ایرانی خوشامد یا ڈر کی وجہ سے ان کی پیروی کیا کرتے تھے، اسی لیے ان فارسی لفظوں کی املا عربی حروف کے ساتھ باقی رہی دوسری وجہ یہ ہے کہ ابتدائے اسلام سے اب سے چند سال پیش تر تک ایرانیوں کی علمی زبان عربی رہی اور علما ہر چیز کی اصل کو عربی میں تلاش کرتے تھے۔ جیسا کہ قاموس کا مولف، جو خود ایرانی ہے، لفظ نہاوند (ایک شہر کا نام) کو آوند سے ماخوذ قرار دیتا ہے"۔ (ترجمہ)

اس تحقیق اور رائے سے ہمیں یہ بات معلوم ہوئی کہ کچھ اصوات کو عربی حروف میں عربوں نے لکھا اور کچھ کو خود ایرانیوں نے، حالانکہ ان حروف کی اصوات ایران میں نہ تھی، مثلاً طہران اصفہان، اصطخر، اطھیان، طوس وغیرہ۔

صاحب فرہنگ نظام لفظ تہمورث کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

"تہمورث ایران کے بہت قدیم افسانوی بادشاہ کا نام ہے جس کا لقب دیو بند و جمشید ہے۔ اس لفظ کو طوے کے ساتھ (طہمورث) بھی لکھتے ہیں جو فی الواقع غلط مشہور ہے۔ یہ عربی زبان کے عمل و دخل کی وجہ سے ہوا ہے۔ ایران میں حکومت عرب کے واسطے سے اور عربی کے علمی زبان ہونے کی وجہ سے کہ ایرانی اپنی فارسی کے الفاظ کو بھی عربی حروف سے لکھتے تھے، جیسے طپانچہ، طپیدن، طہران

اصفہان وغیرہ اور کلمے کے آخر میں حرف 'ث' کا اضافہ بھی عربوں یا عربی داں ایرانیوں نے کیا، کیونکہ یہ لفظ (تھمورث) اوستا میں 'تخمہ اروپہ' ہے اور پہلوی میں تخموریذ تھا۔ شاید ایرانی گشتاسپ بلہراسپ کے قیاس پر اس لفظ کو تھمورسپ کہتے تھے۔ کلمے کے آخری حرف 'س' یا 'پ' حرف 'ث' سے معرب ہو گئے ہیں"۔ (ترجمہ)

یہ امر واضح ہو گیا کہ عربوں اور عربی داں ایرانیوں نے حروف و اصوات میں تبدیلیاں کیں اور اسی بنا پر الفاظ کے تلفظ اور املا میں خرابی واقع ہو گئی اور یہ سلسلہ ایک مدت دراز تک چلتا رہا، لیکن چونکہ یہ عمل غیر فطری تھا، اس لیے پایدار ثابت نہ ہوا البتہ اپنے اثرات بعض الفاظ کی حد تک چھوڑ گیا۔

اس مرحلے پر یہ جائزہ لے لیا جائے کہ خالص عربی اصوات یعنی 'ث، ذ، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ق'، جن کا تعلق سامی اور بالخصوص عربی زبان سے ہے، کیا آریائی زبانوں میں ملتی ہیں یا نہیں۔ اس وقت ہمارے سامنے قدیم فارسی، سنسکرت، یونانی، لاطینی اور رومن حروف تہجی اور ان کی اصوات ہیں۔ ان میں سے کسی میں بھی یہ اصوات نہیں پائی جاتیں۔ ان کو سامنے رکھ کر یہ فیصلہ حق بجانب ہوگا کہ "ذال" کی صوت فارسی سے نہیں بلکہ عربی سے آئی لیکن فارسی میں اسے رواج عامہ حاصل ہوا۔ ایک بڑی قباحت یہ ہے کہ ان مسائل کو آج جب ہم حل کرنے بیٹھتے ہیں تو ہمارے سامنے اپنی مروجہ اصوات رہتی ہیں۔ یعنی ہم جس طرح بولتے ہیں، یہ خیال کر لیتے ہیں کہ عرب بھی اسی طرح ادا کرتے ہیں، حالانکہ یہ بالکل واضح بات ہے کہ ہماری صوت اور لہجہ عرب کی صوت اور لہجے سے بالکل مختلف ہے۔ "ض" کی صوت میں بیّن اختلاف ہے۔ غرض یہ کہ ہم نے در یہ کہا اور در یہ ہی رائج ہو گیا۔ ایسا کیوں ہوا؟ اس کا جواب وہی ہے کہ "ض" کا تلفظ ہماری قوت سامعہ نے "ذ" کے مانند محسوس کیا اور ہم "ذ" بولنے اور لکھنے لگے۔ عربی "ثوم" کو آج بھی ملتانی اور پنجابی تھوم کہتے ہیں۔ اسی طرح کا عمل عرب میں بھی ہوا۔ غرض آج کی اصوات اور لہجے کو بنیاد بنانا درست نہیں ہے۔ ہم "ذ، ز، ظ، ض" کا تقریباً یکساں تلفظ کرتے اور یکساں صوت نکالتے ہیں، کوئی تمیز اور فرق نہیں کرتے۔ یہی حال "ت، ط" کا اور "ث، س، ص" کا، "الف، ع" کا، "ح

"ذ" کا ہے۔ ہم صرف ت، س، الف اور ہ کی آواز نکالتے ہیں، اس لیے "ذ" کی صوت اور تلفظ کے لیے ہمیں مروجہ نظامِ اصوات سے ہٹ کر کچھ ایسے طریقے اختیار کرنے چاہئیں جن سے منزل تک پہنچا جا سکے۔

سابقہ بیانات میں بعض باتیں ایسی آئی ہیں کہ ہمیں معلوم ہوا کہ بعض علاقوں میں ذال معجم تھا ہی نہیں تھی، صرف دال ہی تھی۔ پھر دال و ذال کی تمیز کا جو قاعدہ مقرر ہوا وہ بھی اس لیے ناقص تھا کہ اس میں اکثر مواقع کی نشان دہی تو ہو جاتی تھی مگر اس سے پیدا ہونے والے مواقع میں تغیر و تبدل کا عمل کرنا پڑتا تھا۔ غور فرمایئے کہ دال و ذال کی تمیز کا قاعدہ یہ ہے:

(۱) ماقبلِ دال حرفِ علامت ساکن یا حرفِ صحیح متحرک ساکن ہو تو "ذال" ہے۔ بعض حرفِ علت متحرک کے بعد بھی ذال کے قائل ہیں۔

(۲) ماقبلِ دال حرفِ علت متحرک یا حرفِ صحیح ساکن ہو تو "دال" ہے۔

اب اس قاعدے کی تطبیق مصادر پر کیجیے تو مصدر کی علامت کہیں "دن" ہو جاتی اور کہیں "ذن" مثلاً "ستدن" میں "دن" ہے اور "شنذن" میں "ذن"، یہی حال "کردن، شمردن، ماندن" وغیرہ کا ہے لیکن "بوذن، آمذن، ربوذن" وغیرہ میں "ذن" ہے۔ اس سے قاعدے کے غیر منضبط ہونے کا ثبوت ملتا ہے۔ اور جب ہم قدیم دور میں جاتے ہیں تو ہمیں پہلوی میں نونِ مصدری سے پہلے "ت" ملتی ہے، چنانچہ ملک الشعرا بہار (سبک شناسی، جلد اول، صفحہ ۳۰۸) لکھتے ہیں:

> "اور ایک فرق جو زبانِ دری و پہلوی کے درمیان ہے، اس امر میں ہے کہ اس میں افعال قیاسی زیادہ ہیں اور یہ فرق قدیم دری میں بھی ہے جیسا کہ آگے آئے گا۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ نونِ مصدری سے پہلے کسی وقت 'ذ' برقرار نہیں رہتی اور جیسا کہ ہم نے دیکھا ہمیشہ پہلوی زبان میں نونِ مصدری سے پہلے 'ت' ہے زبانِ دری کے برخلاف کہ اس میں کبھی 'ذ' ہے اور کبھی 'ت' ہے"۔ (ترجمہ)

چنانچہ جب ہم پہلوی کی کتب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ہر جگہ بجائے "ذ"، "ت" ملتی ہے، نہ صرف افعال میں بلکہ اسما میں بھی۔ "خدا" کی اصل "خوتای" ہے اور "کردن" کی کرتن، "دادن"

کی "داتن" وغیرہ۔ پس قابل غور یہ امر ہے کہ جب اصل میں ذال کا تصور ہی نہیں تو دال بصورت ذال لکھنے کی کیا وجہ ہے؟

ابھی ہم آریائی زبانوں کی اصوات کے ضمن میں یہ دیکھ آئے ہیں کہ آریائی زبانوں میں یہ صوت نہیں ملتی تو فارسی میں کیسے اور کہاں سے آئی؟ غالب کا کہنا یہ ہے کہ اہل ایران دال پر نقطہ لگاتے تھے، اس سے ذال کا گمان ہوا، اکابر عرب نے تمیز کا قاعدہ مقرر کیا۔ غالب کے اس بیان کی ذرا سی وضاحت ضروری ہے۔ یہاں غالب کی مراد "دال" سے دال فارسی ہے جو دال عربی سے مختلف تھی۔ اس کی شناخت کے لیے اہل پارس نے نقطہ لگایا لیکن "ذال" معجم سے اشتباہ ہوا۔ یہ دال فارسی اس "ذال" کے مانند نہیں تھی جو عربی میں ذال ہے۔ پس ذال عربی اور دال فارسی میں جو شبہ ہو رہا تھا، اس کے دور کرنے کے لیے اکابر عرب (عرب اور عربی دانایان عجم) نے ایک قاعدہ مقرر کر لیا تاکہ دال فارسی اور ذال مخذ میں امتیاز رہے۔

اس امر کی ایک دلیل تو یہ ہے کہ اگر یہ ذال مخذ کی صوت ہوتی تو یہ دال ابجد میں تبدل نہ ہوتی بلکہ اس کا تبادل زاے ہوز یا جیم ابجد سے فطری انداز میں ہوتا۔ دال میں تبدل ہونا ہی یہ ثابت کر رہا ہے کہ یہ صوت دال سے قریب تر تھی۔ اس کا تلفظ زاے ہوز کی طرح کرنا تعریب و تشابہ کی بنا پر ہے۔ تبدیلی اصوات کی بنا پر ہوا کرتی ہے، خطی مماثلت کی بنا پر نہیں جیسا کہ ہم نے ضر یہ ،ور یہ کے بیان میں دکھایا ہے۔

دوسری دلیل یہ ہے کہ پہلوی زبان، اوستائی رسم الخط میں ایسے تمام الفاظ میں جن میں ذال معجم بتائی جاتی ہے، موجودہ رسم الخط کی رو سے حرف 'ت' یا 'د' ملتا ہے، 'ذ' نہیں بلکہ 'ت' کا قلب ہے۔ دال یا تو بعد کی پیداوار ہے یا یہ بنا ے التباس یا نقص رسم الخط اس کا سبب ہو۔

تیسری دلیل یہ ہے کہ ذال معجم کو صرف وسط و آخر کلمہ سے مختص قرار دیا گیا ہے۔ اس کے یہ معنی ہیں کہ "ذال" بنیادی صوت نہیں ہے۔ اس کا ثبوت اس امر سے بھی ملتا ہے کہ فارسی کے وہ الفاظ جن میں حقیقی ذال نہیں تھی، ان کا قافیہ عربی کی دال سے بھی جائز رکھا، مثلاً انوری "بوذ، موجوذ" ہم قافیہ تا ہے۔ گویا فارسی ذال اور عربی دال اہل فارس کے نزدیک ہم قافیہ ہو سکتے تھے۔ قافیہ لہجے

اور اصوات پر مبنی ہوتا ہے۔ اس لیے اگر ہم فارسی ذال کا تلفظ مشتبہ قرار دیں تو کوئی قباحت نہیں یا یہ مان لیں کہ غالب نے بالکل درست کہا ہے کہ فارسی دال پر اکابر عرب نے تمیز کے لیے نقطہ لگایا بعد والے اسے ذال سمجھ بیٹھے۔ اس تفرقے کو ختم کرنے کے لیے اصول وضع کیا اور آخر میں دال پر نقطہ لگانا ترک کر دیا گیا۔ انوری، جمال الدین، عبدالرزاق، حکیم سنائی اور امیر خسرو وغیرہ دال کا ذال کے ساتھ قافیہ لائے ہیں۔ کیا یہ حضرات ان کے تلفظ اور لہجے میں فرق کرنے سے قاصر تھے؟ ایسا نہیں تھا۔ وہ ان کے صحیح تلفظ سے آگاہ تھے۔ اس سے اس رائے کو تقویت پہنچتی ہے کہ "ذال" جو فارسی میں لکھی جاتی تھی، وہ دال سے مشابہ تھی۔ اغلب یہ ہے کہ وہ "دھ" ہی ہو، چنانچہ اردو میں بھی "ت" اور "تھ" کو ہم قافیہ قرار دیا گیا ہے۔

میرے ذہن میں سب سے آخری بات یہ ہے کہ ہم یہ دیکھیں کہ جن الفاظ میں ذال معجم بتائی جاتی ہے، ان کی اصل کیا ہے، آیا وہاں ذال ملتی ہے یا نہیں۔ دوسری بات یہ سامنے رکھیں کہ عربوں نے جب بعض آریائی لفظ لیے تو انھوں نے کن اصوات کو ذال سے قلم بند کیا، تیسرے یہ کہ رومن رسم الخط میں ذال ثخذ کی صوت کو کس طرح ظاہر کیا گیا ہے، کیونکہ یہ اظہار اصول صوتیات کے تحت اصل وصحت سے قریب تر ہے۔

ان امور کی وضاحت کے لیے ہم لفظ آذر ہی کو مثال بناتے ہیں جس سے بحث کا آغاز ہوا تھا۔ یہ لفظ سنسکرت میں اتھر بمعنی آگ ہے۔ بہار نے ایک آتش کدے کا نام "اتور خورنہ بغ" بمعنی آتش جلالت و فریزدانی لکھے ہیں اور مشہور موبد "آذر فرنبغ" کی اصل بھی "اتور خورنہ بغ" قرار دی ہے۔ فردوسی نے یہ نام "آذر خرداد" لکھا ہے، اس کی تحلیل بھی کی ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ "آذر" کی ذال دراصل قدیم فارسی کی "تھ" ہے جس نے سامی رسم الخط کی بدولت کئی روپ اختیار کیے: "تھ، ت، ذ، د"۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ ذال کی خطی صوت کیوں اختیار کی گئی۔ اس کا حل میرے خیال میں یہ ہے کہ آریائی "تھ، دھ، ذ" قریب الصوت ہیں اور ایک دوسرے کی جگہ بدلتے رہتے ہیں، چنانچہ یہ تبدیلی انگریزی میں بھی پائی جاتی ہے۔ "TH" ایک مرکب صوت ہے (مرکب اس لیے کہ اس میں ایک صوت خفیف اور شامل ہے) جو "تھ" اور "ذ"

دونوں طرح بولی جاتی ہے مثلاً THREE , THINK وغیرہ میں "تھ" ہے لیکن THERE , THESE,THEY میں "ذ" ہے اور اکثر لہجے میں "دھ" ہے۔ یہی حال وسط و آخر کا ہے بلکہ یہ اختلاف ایک ہی لفظ کے مختلف روپ میں بھی ملتا ہے، مثلاً NORTH میں "تھ" ہے لیکن NORHTERN میں "ذ" پائی جاتی ہے۔ یہی "تھ" "ذ" اور "دھ" سے بدلی۔ جب عربوں نے اس صوت کو قلم بند کیا تو کہیں "ت" کہیں "ث" اور کہیں "ذ" لکھا۔ ان کی تقلید میں ایرانیوں نے بھی "تھ، دھ" کو "ث"، "ذ" لکھا، گویا فارسی "دھ" یا "تھ" کی شناخت کے لیے "ذ" پر نقطہ دیا۔ اس کا مطلب قطعاً یہ نہیں کہ وہ عربی ذال ہے۔

یہاں اگر ہم اپنے اردو رسم الخط کی مثال بھی سامنے رکھیں تو بات آسانی سے سمجھ میں آجائے۔ عربی میں ہائیہ اصوات کے لیے کوئی علامت نہیں، "ٹ، ڈ، ڑ" کے لیے بھی نہیں تھیں ان کی کرختگی کے پیش نظر یہ عمل ہوا کہ ہائیہ میں تو "ہ" کی خفیف صوت کے اظہار کے لیے "ہ" کو شامل کر دیا اور "ٹ، ڈ، ڑ" کی ابتدا میں کوئی علامت مقرر نہیں کی بلکہ "ت، د، ر" ہی کے ذریعے ان کا اظہار کیا جاتا رہا۔ "زبان گویا" اور "ادات الفضلا" میں سے چند ہندوی (اردو) الفاظ پیش کیے جاتے ہیں (بحوالہ "اردو" سہ ماہی کراچی، جولائی و اکتوبر ١٩٦٧ء):

قدیم املا	موجودہ املا	قدیم املا	موجودہ املا
بدوتھ	بدوٹا	دکار	ڈکار
چھر	چھڑ	پھکری	پھٹکری
پوتھ	پوٹھ	پترہ	پٹڑا
اکھروٹ	اخروٹ	کت	کھٹ (کھاٹ)
موتھ	موٹھ	کہت	کھٹ (کھاٹ)
سنداسی	سنڈاسی	مندل	منڈل
کراہی	کڑاہی، کڑھائی	ماروار	مارواڑ
کتھا	کٹھا	مول کند	مول کنڈ

اردو	اوا الفاظ میں آتو وہ ملتا	ہتودہ	ہتوڑا
لکری	لکڑی	لدو	لڈو
چگادر	چگادڑ	انگن	انگن
دانڈ	ڈانڈ	ہرتال	ہڑتال
کت بہورہ	کٹ پھوڑا	قتوائی	کٹوائی

مذکورہ الفاظ کی املا پر غور کیجیے کہ اگر یہی باقی رہتی تو آج یہ تمام اصوات باقی نہ رہتیں بلکہ ایسا فساد ہوتا جیسا کہ آج فارسی میں ملتا ہے اور ہم مخصوص آریائی اصوات سے محروم رہ جاتے ہمارے بزرگوں کا لسانی شعور نہایت پختہ تھا۔ انھوں نے تحمل امتیاز کے لیے احتیاط برتی۔ "ٹ، ڈ، ڑ" کے لیے ابتدا میں "ت، د، ر" پر چار نقطے لگا کر اور پھر دو نقطے لگا کر اور ان پر ایک لکیر لگا کر لکھنا شروع کیا۔ سندھی میں تا حال یہ طریقہ موجود ہے۔ آخری مرحلے میں چھوٹی سی "ط" کو نشان امتیاز قرار دیا۔ قدیم ایران میں سامی رسم الخط اور بعد اسلام عربی رسم الخط اختیار کیا گیا۔ ان میں ان اصوات کے لیے علامات مقرر نہیں کی گئیں البتہ کوشش ضرور ہوئی، لیکن وہ کوشش صحیح نہ تھی اس لیے اشتباہ و التباس پیدا ہوتا رہا۔ اس کو دور کیا گیا تو وہ اصوات ہی غائب ہو گئیں اور آج ان کا سراغ لگانا "لانا ہے جوئے شیر کا"۔

غرض "آذر" اصل میں "اتھر" تھا، قدیم فارسی میں بھی یہی ہونا چاہیے لیکن رسم الخط نے صوت کو ختم کر دیا، "اتور" ملتا ہے۔ یہی "آذر" "آدر" تھا۔ پس غالب کا یہ کہنا کہ اس میں ذال معجم جس کی آواز زائے ہوز کے مانند ہے نہیں ہے، بالکل درست ہے۔ یہ تبادل اور بھی الفاظ میں ملتا ہے۔ عربوں نے ہمیشہ "دھ" کو "ذ" میں بدلا ہے۔ مثلاً "مہاتما بدھ" کو "بوذ" اور "بدھا" کو "بوذا" لکھا ہے جس سے یہ بات بخوبی ثابت ہے کہ جس کو ہم ذال سمجھتے ہیں، وہ ذال نہیں بلکہ "دھ" ہے۔ عربوں نے "ڈ، ڈھ" کے ساتھ یہی عمل کیا ہے۔ "ذیابیطس" یونانی سے آیا جہاں DIABETES ہے۔ یہاں "ڈ" کی صوت کو "ذ" سے ظاہر کیا ہے۔ ایران قدیم کی اصوات کے ساتھ بھی یہی عمل ہوا۔ خود ایرانیوں نے اپنی اصوات کو برقرار نہ رکھا، مثلاً "ڈھول" فارسی میں "دہل"

اور "ڈول" "دول" (دولاب میں) بن گیا۔ عربی کی وجہ سے ایران کی متعدد اصوات "ذال" سے بدلی ہیں اور یہ ایک الگ بحث ہے۔ دیکھیے: "گندم" اصل میں "گودھوم" تھا۔ واو اول نون بن گیا واو ثانی فتحہ میں تبدیل ہو گیا اور "دھ" نے علامت نہ ہونے کی بنا پر اپنا تلفظ "ذ" سے بدل لیا۔ غرض عربوں اور ایرانیوں نے ذال کو "دھ، د، تھ، ذ، ت" وغیرہ کی جگہ اختیار کیا۔ آج یہ بے اصولی ہے ممکن ہے اس عہد کے لہجے میں یہ سب متشابہ ہوں۔

ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ اس مسئلے کا تعلق صوتیات سے ہے، رسم الخط سے نہیں ہمارے محققین نے حرف کو بنیاد بنا کر بحث کی ہے حالانکہ حرف علامت صوت ہی ہے، لیکن یہ صوت علاقائی اثرات کے زیر اثر یکساں نہیں رہتی۔ مثلاً "ث" کی صوت ہم "س" کی طرح نکالتے ہیں لیکن عرب "ک، س اور تھ" کے درمیان۔ چنانچہ ہم نے سین محسوس کیا، ہم سے پہلوں نے "تھ"، مثال میں "ثوم" کا پنجابی و ملتانی تلفظ تھوم پیش کیا جا سکتا ہے۔ یورپ والوں نے بھی اسے "تھ، ت" محسوس کیا، حدیث کو HADITH اور عثمان کو OTHMAN قلم بند کیا۔ اسی طرح "دھ" کو عربوں نے ذال اور ذال کو یورپ والوں نے "دھ" کی صوت خیال کیا۔ عربی کی مثالوں میں "بدھ، بوذ، بدھا، بوذا" قبل ازیں ہم بیان کر چکے ہیں۔ مستشرقین نے عربی "ذ" کے لیے رومن "DH" کی مرکب صوت اختیار کی ہے، چنانچہ عرب و اسلام سے متعلق مستشرقین کی تصانیف میں یہی املا ہے۔ THE WORLD OF ISLAM (دنیائے اسلام) سے چند لفظوں کی مثالیں درج ذیل ہیں:

ترمذی TIRMIDHI، ذوالقعدہ DHUALQA'DHA، مذہب MADHHAB شذرات SHADHARAT، ذہب DHAHAB، معاذ MU ADH، تذکرہ TADHKIRAH، عذاب ADHAB۔

تمام بحث کا نتیجہ یہ نکلا کہ فارسی ذال (بلا تلفظ) نہیں ہے۔ جس کو عربوں نے ذال سے لکھا اور ان کی تقلید میں کچھ زمانے تک ایرانیوں نے بھی استعمال کیا، وہ دراصل "تھ، دھ، ڈ" وغیرہ ہیں۔ اس کا ثبوت اوپر کی مثالوں سے مہیا کیا گیا ہے اور غالب کا یہ کہنا کہ دال ابجد پر نقطہ لگاتے تھے، اس امر کی نشان دہی ہے کہ "د" کو "دھ" سے ممیز کرنے کے لیے "د" پر نقطہ لگایا اور پڑھا "دھ"

ورنہ جب خط صوت کی منزل آئی تو امتیاز کے لیے قاعدہ بنائے جانے کا کوئی جواز نہیں رہتا اور اگر یہ فی الحقیقت ذال (بتلفظ زے) ہوتی تو پھر اس کا تبادل "ذ" سے نہیں ہوتا بلکہ جیم سے ہوتا۔ دراصل عربی ذال کی صوت، مشتبہ اصوات میں سے ہے جو "دھ" اور "ز" کے بین بین ہے۔ جس کا صحیح مخرج ہمارے بس کا نہیں کہ روزمرہ میں استعمال ہو، ہم نے اسے "ز" کی صوت سے ادا کرنا شروع کر دیا۔ ہماری اس بحث سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ذال کا تلفظ "ز" کے مانند صحیح نہیں البتہ "دھ" سے قریب تر ہے۔ عربوں نے "دھ" کو ذال لکھا، مستشرقین نے ذال کو "دھ" لکھا۔ عبرانی میں ذال مطلق نہیں اور عربی میں بعض الفاظ جو ذال سے ہیں، وہ عبرانی میں دال سے ہیں۔ یہ بھی اسی بات کا ثبوت ہے کہ ذال کے الفاظ میں "ز" کی صوت نہیں۔ خفیف سی مشابہت کسی خاص لہجے کی بنا پر ہوتی ہوگی ورنہ درحقیقت "دھ" یا خاص قسم کی دال کی صوت ہے، عربی ذال نہیں۔

آخر میں ہم فارسی کے کچھ الفاظ کی فہرست دیتے ہیں جو پہلے "ت" یا "د" سے لکھے جاتے تھے جو دراصل یا تو حقیقی "ت"، "د" تھیں یا "تھ، دھ" کی قائم مقام تھیں، بعد میں ان کو ذال سے لکھا گیا۔ جب دیکھا کہ اس کا تلفظ ہی بدلا جا رہا ہے تو پھر دال سے لکھنا شروع کر دیا تاکہ قریب تر صورت باقی رہے۔

قدیم	وسط	موجودہ
آتور (اتر)	آذر	آذر، آدر
کاگد (کاک کت)	کاغذ	کاغذ
یزتان	یزدان	یزدان
اپزوت	افزوذ	افزود
ارتخشترہ	ارتشیر	اردشیر
پاتخشہ	پاذشاہ	پادشاہ
ختای	خوذای، خذای	خدا
ہورخشیت	ہورشیذ، خورشیذ	خورشید

پچاک	پیذا	پیدا
پورتن	پوردن	پوردن ۰
زرتشت	زردشت	زرتشت، زردشت
فرتون	فریذوں	فریدوں
ورتن	گذردن	گذردن، گزردن
اپتر	پذر	پدر
بوتن	بوذن	بودن
یوت	جوذ، جذ، جذا	جز، جدا
بت	بذ (بذاں)	بد (بداں)
بت روت	بذ روذ	بدرود، بدرود
فرورت	پورذ، پورد	پورد
پرورت گار	پوردگار	پوردگار
پت گرپت	پذیرفت	پذیرفت (پہرفت)
ہووچاک	ہویذا	ہویدا
وتیاختک	گذاختہ	گداختہ
ورتان	گروان	گروان
استات	استاذ، استاد	استاد
پچیرک	پذیرہ	پذیرہ، پزیرہ
خرتو، خرت	خرذ، خرد	خرد
کرت	کرد	کرد
راتا	راذ	راد
ایوات	ایواذ	ایواد

براتر	براذر	برادر
اوديناک، اودين	آذینہ، آذین	آئینہ، آئین، آدینہ

اس فہرست سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ درمیانی عہد کی "ذ" قدیم میں "ت" تھی جس کا تلفظ "تھ" یا "دھ" کے مماثل ہوگا یا "ت" نے "دھ" کا روپ اختیار کیا، اس کو دال پر نقطہ لگا کر ظاہر کیا، لوگ غلطی سے اسے عربی ذال سمجھنے لگے۔ اس التباس کے رفع کرنے کے لیے قاعدہ مقرر ہوا لیکن وہ رواج پانے کے باوجود خرابی دور نہ کرسکا اور "دھ، تھ" کی صوت اپنی مماثل صوت "د" میں منتقل ہوگئی۔ اس طرح اصل صوت تو باقی نہ رہی لیکن اس کا ہلکا سا وجود باقی رہ گیا اس لیے وہ "ذال" جو عرب سے مخصوص ہے اور جس کو ہم "زے" کی طرح بولتے ہیں، فارسی میں نہیں ہے۔ غالب اس بحث میں حق پر تھے۔

(۱۹۶۹ء)

حاشیہ:

(۱) بعض جگہ "تتا سند" کی جگہ "تتا تند" ہے۔

غالب اور مسئلہ تذکیر و تانیث

اردو میں عربی، سنسکرت اور ہندی زبان کی طرح جان دار اور بے جان اسما کی تذکیر و تانیث مستعمل ہے۔ اس کا عمل افعال کے صیغوں، مرکبات کے اجزا، ضمائر اور علامات پر پڑتا ہے۔ یہ مسئلہ اردو زبان میں بہت ہی نازک اور مشکل ہے۔ ایک ہی لفظ ایک علاقے میں مذکر، دوسرے میں مونث بولا جاتا ہے۔ مثلاً "لفظ" کو اہلِ دہلی مذکر اور اہلِ لکھنؤ مونث بولتے ہیں، بلکہ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ ایک ہی علاقے میں ایک لفظ کی تذکیر و تانیث میں اختلاف ہوتا ہے۔ مثلاً "قلم" کو استاد ذوق مذکر نظم کرتے ہیں تو ان کے شاگرد بہادر شاہ ظفر مونث باندھتے ہیں۔

اہلِ زبان کے استعمال کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے بعض اصول و قواعد منضبط ہوئے، لیکن ان میں بھی مستثنیات پائے جاتے ہیں۔ مثلاً ایک قاعدہ ہے کہ تمام وہ بے جان اسما جو یائے معروف پر ختم ہوں، مونث ہوں گے، لیکن "گھی" اور "دہی" اس سے مستثنیٰ ہیں۔ اسی طرح بہت سے الفاظ ایسے ہیں جن کی تذکیر و تانیث مختلف فیہ ہے یعنی ایک معنی میں مذکر اور ایک معنی میں مونث یا ایک علاقے میں مذکر اور دوسرے علاقے میں مونث استعمال ہوتے ہیں۔ جیسے "آب" پانی کے معنی میں مذکر ہے۔ امیر:

احمدِ پاک کی میں نعت لکھوں کر کے وضو\
آب کوثر مجھے مل جائے اگر تھوڑا سا

چمک، صفائی، تیزی اور کاٹ کے معنی میں مونث ہے۔ ناسخ:

دانت تیرے دیکھتے ہی ہوگیا ناسخ شہید\
ہائے کیا ان موتیوں میں آب ہے شمشیر کی

غالب نے جہاں اردو ادب میں بہت سے مسائل پر اظہار خیال کیا ہے، وہاں مسئلۂ تذکیرو تانیث پر بھی اپنی رائے ظاہر کی ہے اور اس عہد میں جبکہ اردو قواعد منضبط نہیں ہوئے تھے، غالب کی ہر رائے بہت وقیع خیال کی جاتی تھی اور اب بھی کی جاتی ہے۔ تذکیرو تانیث کے متعلق میر مہدی مجروح کو لکھا ہے:

"تذکیرو تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر تحکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو بھلا لگے، جس کو جس کا دل چاہے، اس طرح کہے"۔

غالب کا یہ قول بالکل درست ہے، لیکن یہ اہلِ زبان کے لیے ہے کیونکہ سیاح کو ایک خط میں انھوں نے لکھا ہے:

"بھائی! ہم نے تم کو یہ نہیں کہا تھا کہ تم مرزا رجب علی بیگ کے شاگرد ہو جاؤ اور اپنا کلام ان کو دکھاؤ۔ ہم نے یہ کہا ہے کہ تذکیرو تانیث کو ان سے پوچھ لیا کرو دکن اور بنگالے کے رہنے والوں کو اس امرِ خاص میں دلّی اور لکھنؤ کا تتبع ضروری ہے"۔

کیونکہ مجروح اہلِ زبان تھے اس لیے وہاں اس کی تصریح ضروری نہیں تھی، لیکن سیاح اہلِ زبان نہ تھے اس لیے اہلِ زبان کے تتبع کی تصریح ضروری سمجھی گئی۔ اس سے ظاہر ہوا کہ ہر شخص کو اس معاملے میں رائے دینے کا حق نہیں پہنچتا اور اہلِ زبان کی پیروی ضروری ہے، چنانچہ قدر کو لکھتے ہیں:

"منکر سے مجھے بحث نہیں، مجیب کا میں احسان مند نہیں۔ لغت فارسی اور روزمرہ فارسی ہو تو اہلِ زبان کے کلام سے استناد کریں۔ منطقِ فارسی میں تذکیرو تانیث کہاں؟ پس اس امر کے مالک اور اہلِ زبان ہم ہیں اور یہ 'ہم' صیغۂ متکلم مع الغیر ہے یعنی ہم اور تم اور مجموعِ شرفا اور شعرائے دہلی و لکھنؤ ایسے دس آدمیوں کا اتفاق سند ہے نہ زیادہ جھگڑا بے فائدہ"۔

تذکیرو تانیث کا مسئلہ مختلف فیہ ہے۔ غالب جانتے تھے کہ یہ اختلاف دور ہونے والا نہیں اسی لیے مجروح کو لکھا:

"بھائی! اس امر میں مفتی و مجتہد بن نہیں سکتا۔ اپنا عندیہ لکھتا ہوں۔ جو چاہے

مانے، جو چاہے نہ مانے''۔

مسئلے کی نزاکت کی وجہ سے غالب نے اہلِ زبان کا تتبع ضروری خیال کیا ہے، کیونکہ اس کے لیے قواعد کلیہ منضبط نہ تھے اور ہر مقام و ہر دیار میں اختلاف پایا جاتا تھا۔ مثلاً ''دہی'' کو مذکر مانا جاتا ہے، لیکن شمالی ہند کے بعض اضلاع میرٹھ، مظفر نگر وغیرہ اور پنجاب میں اکثر اس کو مونث بولتے ہیں۔ اسی اختلاف کے متعلق غالب نے یوسف علی خاں عزیز کو اس طرح لکھا:

''پورب کے ملک میں جہاں تک چلے جاؤ گے، تذکیر و تانیث کا جھگڑا بہت پاؤ گے''۔

اور جب صفیر بلگرامی نے تذکیر و تانیث پر ایک رسالہ لکھا اور غالب سے تقریظ لکھنے کی فرمائش کی تو غالب نے تقریظ میں بھی اس امر کا اظہار کیا ہے:

''ہر چند اس راہ سے کر دانا اور دقیقہ رس اور منصف ہیں، قواعد تذکیر و تانیث کے منضبط نہ ہونے کے خود معترض ہیں''۔

جس سے نتیجہ نکلتا ہے کہ صفیر نے بھی اپنے رسالے میں اس امر کا اظہار کیا ہوگا کہ تذکیر و تانیث کے قواعد منضبط نہیں اور کوئی کلیہ قاعدہ اس کے لیے مقرر نہیں ہے۔

غالب کے خطوط میں اس بحث کا آغاز ہمیں خط بنام انورالدولہ شفق میں نظر آتا ہے۔ شفق کو لکھتے ہیں:

''تذکیر و تانیث کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ دہی: بعض کہتے ہیں دہی اچھا ہے بعض کہتے ہیں دہی اچھی ہے۔ قلم: کوئی کہتا ہے قلم ٹوٹ گیا، کوئی کہتا ہے قلم ٹوٹ گئی۔ فقیر 'دہی' کو مذکر بولتا ہے اور 'قلم' کو بھی مذکر جانتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس 'شنگرف' بھی مذبذب ہے، کوئی مذکر اور کوئی مونث کہتا ہے۔ میں تو 'شنگرف' کو مونث کہوں گا''۔

''دہی'' اور 'قلم' کے متعلق مزید مثالیں سیاح کے سلسلے میں پیش کی جائیں گی، البتہ 'شنگرف' چونکہ نظم میں شاذ و نادر ہی استعمال ہوا ہوگا، نیز مفرد طور بہت کم استعمال ہوتا ہے، اس لیے اس کی

تذکیر و تانیث دشوار ہے۔ اگرچہ اہلِ لغات نے اس کو مذکر لکھا ہے لیکن اکثر مقامات پر اور طبابت میں مونث ہی استعمال کرتے ہیں۔

سیاح نے چند الفاظ کی تذکیر و تانیث کے باب میں استفسار کیا ہے، نیز سیاح کے کسی شعر میں "گلشن" نظم ہوا تھا، غالب نے اس کے ساتھ فعل کا صیغہ مذکر کی جگہ مونث لکھا جس کی وجہ یہ تھی کہ مذکر صیغے میں الف آتا تھا اور وہ دبتا تھا یعنی صرف زبر کی آواز رہ جاتی تھی۔ سیاح نے اس کے متعلق پوچھا کیا "گلشن" مونث ہے۔ غالب نے جواب میں لکھا:

"'گلشن' بعض کے نزدیک مذکر ہے اور بعض کے نزدیک مونث ہے۔ 'قلم'، 'دہی'، 'خلعت' ان کا (بھی) یہی حال۔ کوئی مونث، کوئی مذکر بولتا ہے۔ میرے نزدیک 'دہی' اور 'خلعت' مذکر ہے اور 'قلم' مشترک، چاہو مذکر چاہو مونث۔ 'گلشن' البتہ مذکر مناسب ہے۔ 'رکھتا ہے' میں، بھائی! جہاں الف دبتا ہے، میرے کلیجے میں تیر لگتا ہے۔ 'رکھتا ہے' 'گلشن' (میں) بھی یہ الف دبتا ہوا دیکھ کر میں نے 'رکھتی ہے' بنا دیا ہے، مگر 'گلشن' مذکر مناسب ہے"۔

"گلشن" "مختلف فیہ نہیں ہے بلکہ متفقہ طور پر مذکر استعمال ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بولی میں کہیں مونث استعمال کرتے ہوں لیکن کلام میں ہمیشہ مذکر ہی استعمال ہوا ہے"۔ اہلِ دہلی اور لکھنؤ کا اس پر اتفاق ہے۔ انیس اور ذوق کے یہ شعر دلیل میں پیش کیے جا سکتے ہیں:

انیس:

گلشن خجل تھے وادیِ مینو اساس سے
جنگل تھا سب بسا ہوا پھولوں کی باس سے

ذوق:

گلشنِ مدح و ثنا سے اس کے، اے گل چینِ فکر!
لا گلِ مضمونِ تازہ جلد بہرِ اشتمام

"قلم" بھی آج کل بالاتفاق مذکر استعمال ہوتا ہے۔ غالب کے عہد میں مختلف فیہ تھا۔ ذوق نے مذکر نظم کیا ہے، ان کے شاگرد بہادر شاہ ظفر نے مونث۔ غالب نے خود مذکر و مونث دونوں طرح

قلم کیا ہے۔ اہلِ لکھنؤ مذکر ہی استعمال کرتے ہیں، البتہ پنجابی زبان میں مونث ہے لیکن اہلِ پنجاب بھی ار ۔ کے رواج عام کی وجہ سے مذکر استعمال کرنے لگے ہیں:

غالب:

قضا نے تھا مجھے چاہا خراب بادۂ الفت
فقط خراب لکھا بس نہ چل سکا قلم آگے

ذوق:

ہے کرتی کام جہاں جا کے اس کی نوکِ زباں
قلم دبیر فلک کا ہے واں پڑا بیکار

غالب:

ہم کا التزام کر لیجے
ہے قلم میری ابر گوہر بار

ظفر:

عجب احوال ہے میرا کہ جب خط اس کو لکھتا ہوں
تو دل کچھ اور کہتا ہے، قلم کچھ اور کہتی ہے

"دہی" جیسا کہ اوپر بیان ہوا دہلی اور لکھنؤ میں مذکر ہے لیکن شمالی ہند اور پنجاب میں اب بھی کثرت سے "دہی" کو مونث بولتے ہیں۔

"خلعت" بالاتفاق مذکر ہے، بلکہ ایک قاعدہ یہ ہے کہ عربی کے تمام اسمائے کیفیت جن کے آخر میں "ت" ہوتی ہے، مونث ہوتے ہیں جیسے شوکت، حشمت، فطرت وغیرہ۔ لیکن خلعت شربت، روایت مستثنیٰ اور "لغت" مختلف فیہ ہے، اس لیے "خلعت" مذکر ہے، چنانچہ شعرا مذکر ہی نظم کرتے آئے ہیں:

ضمیر لکھنوی:

خلعت جو ستاروں کا ہوا پیرہنِ شب
ناگہ گلِ خورشید نے لوٹا چمنِ شب

غالب نے اپنے خطوط میں جہاں کہیں اپنے خلعت و دربار کا ذکر کیا ہے، مذکر ہی لکھا ہے۔

ایک خط میں نواب رام پور کو لکھا:

"منگل ۳ مارچ کو جناب لیفٹیننٹ گورنر بہادر نے خلعت عطا کیا"۔

(مکاتیب غالب، ص ۴۲)

اس کے علاوہ متعدد خطوط میں 'دربار' اور 'خلعت' کا تذکرہ پایا جاتا ہے، ہر جگہ غالب نے مذکر ہی لکھا ہے۔

غالب شعر میں حرف کے دبنے کو عیب خیال کرتے تھے خصوصاً الف کا دبنا بہت ہی ناگوار گزرتا تھا چنانچہ اس خط کے آخر میں بھی سیاح کو لکھا ہے:

"تذکیر و تانیث کے باب میں مرزا رجب علی بیگ سرور سے مشورہ کر لیا کرو اور دبے ہوئے حروف بھی ان سے پوچھ لیا کرو"۔

دوسرے خط میں لکھا:

"نام تمہارا آسکتا ہے لیکن الف دبتا رہتا ہے۔ خدا کے واسطے اس کی تدبیر سرور صاحب سے ضرور پوچھنا"۔

سیاح ان دونوں خطوط کی تحریر کو اشارۂ شاگردی پر محمول کر بیٹھے اور غالب سے اس سلسلے میں تصریح چاہی، غالب نے فوراً لکھا:

"بھائی! ہم نے تم کو یہ نہیں کہا کہ تم مرزا رجب علی بیگ کے شاگرد ہو جاؤ اور اپنا کلام ان کو دکھاؤ۔ ہم نے یہ کہا ہے کہ تذکیر و تانیث کو ان سے پوچھ لیا کرو۔ دکن اور بنگالے کے رہنے والوں کو اس امر خاص میں دلی اور لکھنؤ کا تتبع ضروری ہے"۔

قدر بلگرامی کو چند الفاظ کے متعلق تحریر کیا ہے:

"فقیر کے نزدیک 'نقاب' اور 'قلم' اور 'دہی' ترجمہ جغرات یہ تینوں اسم مذکر ہیں..... 'فریاد' مونث ہے۔ 'فریاد کر لینی چاہیے'۔ 'فریاد کر لینا چاہیے'؛ 'فریاد کر لینا' انگریزی بولی ہے۔ 'فکر' مونث ہے"۔

"قلم" اور "دہی" کے متعلق بحث گزر چکی۔ "نقاب" مختلف فیہ ہے، غالب نے مذکر نظم کیا ہے:

منھ نہ کھلنے پہ ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر نقاب اس شوخ کے منھ پر کھلا

اہلِ لکھنؤ مونث استعمال کرتے ہیں اور اب علی العموم مونث ہی استعمال ہوتا ہے:

بحر:

نہ دیکھے غیر تمھیں اور ہم تمھیں دیکھیں
ہماری آنکھ کا پردہ کرو نقاب اپنی

"فریاد" بالاتفاق مونث ہے:

غالب:

کیوں ڈرتے ہو عشاق کی بے حوصلگی سے
یاں تو کوئی سنتا نہیں فریاد کسو کی

انیس:

جو چپ ہو، اثر کرتی ہے فریاد اسی کی
ایذائے اسیری میں رہے یاد اسی کی

"فکر" کو غالب نے مذکر کہا ہے، لیکن اہلِ لکھنؤ اس کو دونوں طرح استعمال کرتے ہیں
داغ نے مذکر نظم کیا ہے اور ظفر نے مونث:

داغ:

گزر جائے گی ہر صورت، کروں کیوں داغ! اندیشہ
مرے مولا کو ہر دم فکر ہے میرے گزارے کا

ظفر:

جو کچھ کر سکے کر، کل کی کل پر رکھ، ظفر!
فکر کیا اے مردِ خوش اوقات! کل کی آج ہے

بعض حضرات کا کہنا ہے کہ رنج و غم کے معنی میں مونث اور خیال کے معنی میں مذکر ہے۔ یہ تخصیص و پابندی درست نہیں۔ دیکھیے، انیس لکھتے ہیں:

ہر دم بشر کو چاہیے مرنے کی فکر ہو
لازم ہے زیرِ تیغ بھی خالق کا ذکر ہو

قدر بی کو ایک دوسرے خط میں لکھتے ہیں:

"'خرام' کو کون مونث بولے گا؟ مگر وہ کہ دعوائے فصاحت سے ہاتھ دھولے گا۔ 'رفتار' مونث، 'خرام' مذکر ہے۔ 'رفتار' کی تانیث کو 'خرام' کی تانیث ٹھہرانا قیاس مع الفارق ہے"۔

غالب کے اس بیان سے یہ نتیجہ نکلا کہ ایک لفظ جس کے معنی مونث لفظ کے ذریعے ظاہر ہوں، مونث نہیں ہو سکتا۔ مثلاً "مرض"، اس کے معنی بیماری۔ "بیماری" مونث ہے۔ "بیماری" کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے "مرض" کو مونث نہیں کہا جائے گا۔ میر کا شعر ہے:

مریضِ عشق پر رحمت خدا کی
مرض بڑھتا گیا جوں جوں دوا کی

یہ غلط روش آج کل روز افزوں ہے کہ معنی میں اگر مونث لفظ آجاتا ہے تو اس کو بھی مونث قرار دے دیتے ہیں، جیسے "اوج" بمعنی بلندی کی وجہ سے اکثر مونث استعمال کرتے ہیں حالانکہ مذکر ہے۔

مرزا دبیر یا انیس کہتے ہیں:

بالیدہ ہوں وہ اوج مجھے آج ملا
نعلِ علم صاحبِ معراج ملا

اقبال:

چمکنے والے مسافر، عجب یہ بستی ہے
جو اوج ایک کا ہے دوسرے کی پستی ہے

المختصر "خرام" مذکر اور "رفتار" مونث ہے۔

غالب:

تیرے قیلِ گراں جسد کی صدا
تیری رخشِ سبک عناں کا خرام

نامعلوم:

جھک جھک کے دیکھتے ہیں وہ اپنا خرامِ ناز
مڑ مڑ کے دیکھتے ہیں کوئی دیکھتا نہ ہو

میر مہدی مجروح نے ایک مرتبہ پانی پت سے "مقدر" اور "تقدیر" کے بارے میں پوچھا کہ ان کی تذکیر و تانیث کے بارے میں کیا حکم ہے تو جواب دیا:

"مقدر مذکر ہے اور تقدیر مونث ہے۔ کون کہے گا؟ فلانے کی مقدر اچھی ہے، کون کہے گا؟ ڈھمکے کا تقدیر برا ہے۔ یہ مسئلہ صاف ہے، مذبذب نہیں۔ کوئی بھی مقدر کو مونث نہ کہے گا۔ تم کو تردد کیوں ہے؟"

چنانچہ اساتذۂ دہلی و لکھنؤ "مقدر" کو مذکر اور "تقدیر" کو مونث بالاتفاق استعمال کرتے ہیں "مقدر" کے سلسلے میں مومن، ظفر کے شعر ہیں:

مومن:

ہم جان فدا کرتے گر وعدہ وفا ہوتا
مرنا ہی مقدر تھا، وہ آتے تو کیا ہوتا

ظفر:

تقدیر کے سوا نہیں ملتا کسی سے بھی
دلوا سکے ظفر اسے مقدر کہے بغیر

"تقدیر" کو ہر ایک نے مونث نظم کیا ہے، غالب و انیس کے شعر سے ظاہر ہے:

غالب:

اس انجمنِ ناز کی کیا بات ہے، غالب!
ہم بھی گئے واں اور تری تقدیر کو رو آئے

انیس:

آج اس زمین پر ہمیں لایا ہے آسماں
اب دیکھیے دکھاتی ہے تقدیر کیا یہاں

اس خط کے بعد میر مہدی مجروح نے پھر ایک خط میں اسی بحث کو چھیڑا اور غالباً کافی الفاظ کے متعلق سوالات کیے، کیونکہ پانی پت دہلی سے زیادہ فاصلے پر نہیں تھا لیکن قصبہ تھا اور مجروح کو وہاں تذکیر و تانیث کے سلسلے میں دہلی کے محاورے کی خلاف ورزیاں کھٹکتی ہوں گی اور اس پر بحث چل نکلی ہوگی، سند کے لیے غالب کی تحریر کی ضرورت پڑی تو خطوط میں ذکر ہونے لگا۔ غالب نے جواب میں لکھا:

"تذکیر و تانیث کا کوئی قاعدہ منضبط نہیں کہ جس پر حکم کیا جائے۔ جو جس کے کانوں کو (بھلا) لگے، جس کو جس کا دل قبول کرے، اس طرح کہے۔ 'رتھ' میرے نزدیک مذکر ہے، رتھ آیا، لیکن جمع میں کیا کروں گا؟ ناچار مونث بولنا پڑے گا یعنی رتھیں آئیں۔ 'خبر' مونث ہے بالاتفاق، مگر 'کاغذ' 'اخبار'، اس کو خود سمجھ لو کہ تمھارا دل کیا قبول کرتا ہے۔ میں تو مذکر کہوں گا یعنی اخبار آیا۔ 'پیر ہوئی یا ہوا'، یہ منطق عوام ہے، ہمیں اس سے کچھ کام نہیں۔ ہم کہیں گے کہ دوشنبہ ہوا، پیر کا دن ہوا، نری پیر ہوئی یا پیر ہوا ہم کیوں بولیں؟ 'بلبل' میرے نزدیک مونث ہے، جمع اس کی بلبلیں۔ طوطی بولتا ہے بلبل بولتی ہے۔ بھائی! اس امر میں متفق و مجتہد بن نہیں سکتا۔ اپنا عندیہ لکھتا ہوں، جو چاہے مانے، جو چاہے نہ مانے"۔

عبارت بالا میں کئی باتیں بیان ہوئی ہیں، ہر ایک پر الگ الگ روشنی ڈالی جاتی ہے:

ا۔ "رتھ" کی تذکیر و تانیث دہلی میں مختلف فیہ ہے، کوئی مونث بولتا تھا اور کوئی مذکر۔ غالب نے اس کے متعلق جو لکھا ہے: "جمع میں کیا کروں گا؟ ناچار مونث بولنا پڑے گا یعنی رتھیں آئیں" یک حد تک درست نہیں، کیونکہ بصورت جمع لفظ رتھ کی جمع نہیں ہوگی بلکہ فعل جمع استعمال ہوگا: رتھ ئے، کیونکہ جمع مذکر کے لیے یہ اصول ہے کہ بحالت جمع جبکہ وہ فعل لازم کا فاعل یا جملہ اسمیہ میں

مبتدا ہو تو اسم واحد رہے گا اور فعل جمع استعمال ہوگا جیسے بیل آئے، کبوتر اُڑے، ہوائی جہاز اُڑے کاغذ اُڑے، کاغذ خراب تھے۔ مگر وہ اسما جن کا آخری حرف الف یا ہائے مختفی ہو، بصورت جمع استعمال ہوتے ہیں یعنی الف یا ہائے مختفی کو یائے مجہول سے بدل دیتے ہیں جیسے لڑکے آئے، خاکے خراب ہیں۔ لہٰذا غالب کا یہ کہنا کہ "رتھ" مذکر ہے اور جمع کی صورت میں "رتھیں" مجبوراً مونث استعمال کرنا پڑتا ہے، ایک حد تک مناسب نہیں۔ مولانا حالی نے "یادگارِ غالب" میں 'رتھ' کی تذکیرو تانیث کے متعلق یہ لطیفہ لکھا ہے:

"زبان کے متعلق مرزا کا اسی قسم کا ایک اور لطیفہ مشہور ہے۔ دلی میں 'رتھ' کو بعضے مونث اور بعض مذکر بولتے ہیں۔ کسی نے مرزا صاحب سے پوچھا 'حضرت! رتھ مونث ہے یا مذکر؟' آپ نے کہا 'بھیا! جب رتھ میں عورتیں بیٹھی ہوں تو مونث کہو اور جب مرد بیٹھیں تو مذکر سمجھو'"۔

۲۔ "خبر" بالاتفاق مونث ہے، اساتذہ نے مونث ہی نظم کیا ہے:

غالب:

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

انیس:

جلدی ہوا نے جا کے یہ دریا کو دی خبر
آیا تری کچھار میں مختارِ خشک و تر

۳۔ "اخبار" بالاتفاق مذکر ہے البتہ پنجابی زبان میں مونث استعمال ہوتا ہے، لیکن اردو ادب کے رواج عام کی وجہ سے "اخبار" کی تانیث متروک ہوتی چلی جارہی ہے۔ غالب نے اپنے خطوط میں مذکر ہی لکھا ہے:

"ہم نے ان باتوں سے بیزار ہو کر تمھارا اخبار موقوف کیا ہے"۔

(مکاتیب غالب، ص ۱۱۶)

۴۔ "سیر ہوا یا سیر ہوئی" کے متعلق یہ ہے کہ غالب کے زمانے میں ممکن ہے کہ اسی طرح بولتے

ہوں کہ پیر کا دن ہوا، لیکن اب بالعموم تمام دنوں کے نام ماسوائے جمعرات مذکر استعمال ہوتے ہیں اور ان کے ساتھ دن کا الحاق ضروری خیال نہیں کیا جاتا۔ اس زمانے میں اگر دن کا الحاق کیا جاتا ہو تو کچھ بعید نہیں، کیونکہ ہندی میں دن کا مترادف "وار" یا "بار" استعمال ہوتا ہے جیسے شکروار، سنیچروار وغیرہ۔ اسی طرح انگریزی میں DAY ہر دن کے نام کے ساتھ لگا ہوا ہے جیسے سنڈے، منڈے نیوز ڈے وغیرہ۔ عربی میں یوم اور فارسی میں شنبہ دن کے مترادف ہے: یوم الخمیس، شنبہ، یک شنبہ وغیرہ، لیکن ان میں بھی مستثنیات ہیں۔ مثلاً صرف شنبہ ہفتے کے لیے، آدینہ بھی تنہا روز جمعہ کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ اس زمانے میں نرا پیر ہوا، ہفتہ ہوا کل اتوار ہے، پرسوں بدھ ہوگا وغیرہ عام استعمال ہے، البتہ جمعرات مونث ہے۔ یہ تانیث غالباً رات کی مناسبت سے ہے۔

۵۔ "بلبل" مختلف فیہ ہے۔ لکھنؤ اور دہلی دونوں مقامات پر مذکر اور مونث استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مونث:

غالب:

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

رشید لکھنوی:

بلبلیں بلبلیں طالب ہیں ہو گل ہیں مطلوب
سایہ شمشاد کا ہے روکش قدِ محبوب

اسی طرح "بلبل" مذکر بھی استعمال ہوا ہے۔ خدائے سخن میر انیس حضرت علی اکبر کی خوش الحانی کی تعریف میں فرماتے ہیں:

شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاضِ رسول میں

امیر مینائی:

لی کاروانِ گل نے خزاں میں عدم کی راہ
بلبل پھڑک پھڑک کے گلستاں میں رہ گئے

"طوطی" البتہ بالاتفاق مذکر ہے۔ طوطی کیونکہ فارسی لفظ ہے، اردو میں طوطا ہے۔ بعض حضرات کو "طوطی" میں 'ی' سے تانیث کا شبہ ہوتا ہوگا، اسی لیے استفسار کیا گیا جس کا جواب غالب نے دیا، لیکن طوطا اور طوطی دونوں مذکر ہی استعمال ہوتے ہیں:

ذوق:

ہے قفس سے شور اک گلشن تلک فریاد کا
خوب طوطی بولتا ہے ان دنوں صیاد کا

امیر مینائی:

صدائے قلقلِ مینا سے مے خانے میں آتی ہے
کہ بختِ سبز اک طوطی ہے مستوں کے گلستاں کا

ہاتھوں کے طوطے اُڑ جانا مشہور محاورہ ہے۔

مردان علی خاں رعنا کے استفسار پر غالب نے جواب دیا:

"بھائی! 'جفا' کے مونث ہونے میں اہلِ دہلی و لکھنؤ کو باہم اتفاق ہے۔ کبھی کوئی نہ کہے گا کہ جفا کیا۔ ہاں! بنگالے میں جہاں بولتے ہیں کہ بگھی آیا، اگر 'جفا' کو مذکر کہیں تو کہیں ورنہ 'ستم و ظلم و بیداد' مذکر اور 'جفا' مونث ہے بے شبہ و شک"۔

"جفا" کے متعلق غالب نے صحیح لکھا ہے۔ آج تک مونث ہی بولتے ہیں اور نظم کرتے ہیں:

غالب:

کبھی نیکی بھی اس کے دل میں گر آجائے ہے مجھ سے
جفائیں کر کے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے

غالب:

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد، اسد!
جفا میں اس کی ہے انداز کارفرما کا

"ستم" و "ظلم" بالاتفاق مذکر ہیں مگر "بیداد" مونث ہے۔ اس کے بارے میں یا تو خود غالب

کو سہو ہوا یا کاتب و ناقل نے اپنا تصرف کیا اور "بیداد" "جو" "جفا" کے ساتھ ہوگا، اس کو "ستم و ظلم" کے ساتھ ملا دیا" ورنہ "ستم و ظلم' مذکر، 'بیداد' اور 'جفا' مونث ہے" غالب نے اسی طرح لکھا ہوگا۔ بہر حال غالب کا سہو ہو یا ناقل و کاتب کا تصرف "بیداد" مونث ہے، تینوں کے لیے اسناد موجود ہیں:

ظلم:

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز
اے ترا ظلم سر بسر اعجاز
(غالب)

ستم:

بھلا تیرے ستم کا کوئی تجھ سے کیا کرے
اپنا ہی تو فریفتہ ہووے خدا کرے
(سودا)

افسوس! کرب میں ستم پر ستم ہوا
اک دوپہر میں گلشنِ حیدر قلم ہوا
(انیس)

بیداد:

خوابِ عدم حرام ہے یاں انتظار میں
کیا سو گئے ہو؟ اجل! اتنی بیداد کے قدم
(مومن)

آرزو کو خون رلواتی ہے بیدادِ اجل
مارتا ہے تیر تاریکی میں صیادِ اجل
(اقبال)

مرزا یوسف علی خاں عزیز نے تذکیر و تانیث کے متعلق استفسار کیا تو ان کو لکھتے ہیں:

"پورب کے ملک میں جہاں تک چلے جاؤ، تذکیر و تانیث کا جھگڑا بہت پاؤ گے۔ سانس میرے نزدیک مذکر ہے لیکن اگر کوئی مونث بولے گا تو میں اس کو منع

نہیں کرسکتا۔ خود 'سانس' کو مونث نہ کہوں گا"۔

"سانس" کی تذکیر و تانیث مختلف فیہ ہے۔ اہلِ لکھنؤ مونث بالاتفاق اور اہلِ دہلی مذکر و مونث دونوں طرح بولتے ہیں، لیکن وہاں بھی مذکر زیادہ استعمال ہوتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں مرزا فرحت اللہ بیگ نے ایک دلچسپ حکایت لکھی ہے:

"دہلی کے ایک مشاعرے میں مرزا رحیم الدین حیا نے ایک غزل پڑھی جس میں یہ شعر بھی تھا:

سانس اک پھانس سی کھٹکتی ہے
دم نکلتا نہیں، مصیبت ہے!

مشاعرے کے بعد حیا کے والد نے کہا: 'میاں! لکھنؤ جا کر شکل تو بدل آئے تھے زبان بھی بدل دی! سانس کو مونث باندھ گئے'۔ حیا نے جواب دیا: 'قبلہ! میں نے تو استاد ذوق کی تقلید کی ہے، وہ فرماتے ہیں:

'سینے میں سانس ہوگی اڑی دو گھڑی کے بعد'

ان کے والد نے کہا: 'بھلا ہمارے مقابلے میں آپ کے استاد کا کلام کہیں سند ہو سکتا ہے! وہ جو چاہیں لکھیں۔ یہ بتاؤ کہ قلعے میں سانس مذکر ہے یا مونث؟' بے چارے حیا مسکراتے ہوئے چپ ہو گئے"۔ (مضامینِ فرحت، ص ۲۱۴)

دہلی میں خود بہادر شاہ ظفر کے کلام میں "سانس" مونث نظم ہوا ہے۔ کیا اس کو استاد ذوق کا اثر خیال کیا جائے؟

ظفر:

ٹھنڈی ٹھنڈی جو کوئی سانس ہے آتی جاتی
دل میں ہے آگ میرے اور لگاتی جاتی

امیر مینائی:

بڑھا ہجر میں اس قدر ضعفِ دل
مجھے سانس لینی بھی مشکل ہوئی

یاد نہیں کہ "سانس" غالب نے بھی کہیں نظم کیا ہے یا نہیں، البتہ اپنے ایک خط میں مولوی کرامت علی کو اپنے اس شعر کی شرح لکھی ہے:

"کیست دریں خانہ کہ شغلہ شعاعی
مہر نفس ریزہ ہا بہ روزن درزد

یہ خیال ہے، یعنی ایک گھر میں اس کا محبوب بیٹھا ہوا ہے اور اس نے جان لیا ہے کہ کون ہے، مگر بطریق تجاہل بھولا بن کر پوچھتا ہے کہ آیا اس گھر میں ایسا کون ہے کہ مہر یعنی آفتاب نے اپنی سانس کے ٹکڑے فرطِ شوق سے دروازے کے روزن سے پھینک دیے ہیں"۔

لیکن یہاں ایک امر قابلِ غور ہے کہ گو دہلی میں بھی اکثر صاحبان "سانس" کو مونث بولتے اور لکھتے تھے لیکن غالب نے جب وثوق کے ساتھ مذکر لکھا ہے، اس کی روشنی میں سوچنے پر مجبور ہیں کہ کرامت علی کے خط میں مونث کیوں ہے۔ یہاں یہ نکتہ پیشِ نظر رکھا جائے تو اختلاف ایک حد تک دور ہو جاتا ہے کہ قدیم زمانے میں اکثر اور اب بھی بعض حضرات یائے معروف و مجہول کو یکساں طور پر لکھنے کے عادی ہیں۔ غالب نے "اپنے" کو یائے معروف سے لکھا ہوگا، ناقل و کاتب نے "اپنی" سمجھ لیا اور ضمیر مونث ہی باقی رکھی۔ چونکہ غالب کے کلام میں کہیں واضح طور پر مثال نہیں ملتی، اس لیے ہمیں خط کے واضح بیان کو ترجیح دینی چاہیے اور کرامت علی کے خط میں کاتب و ناقل کا تصرف خیال کرنا چاہیے۔

سید محمد علی عباس خاں بے تاب رام پوری نے اپنا کلام غالب کے پاس بغرضِ اصلاح بھیجا غالب نے کلام پر اصلاح دی اور اپنی عادت کے مطابق ہر اصلاح کی وجہ بھی لکھی ہے:

فلک بہائے گا آنکھوں کی راہ اس کو بھی
جو خونِ دل ترے غم میں مری غذا ہوگا

اس شعر کو قلم زد کر کے لکھا:

"'خون' مذکر 'غذا' البتہ مونث ہے، مگر ذرا غور کیجیے کہ 'خون غذا ہوگا' یا 'خون

غذا ہوگی؟"

مولانا عرشی نے حاشیے میں لکھا:

"بے تاب نے بھی غلط نہیں لکھا۔ اصلاح کا منشا صرف حسنِ کلام بڑھانا ہے"۔

اگرچہ ایسا ہونا چاہیے کہ افعال ناقصہ کی مطابقت خبر کے ساتھ ہو، مبتدا کے ساتھ نہیں، لیکن فی الحقیقت جملۂ اسمیہ میں فعل ناقص کی مبتدا و خبر سے مطابقت کے لیے کوئی کلیہ نہیں بلکہ جس محل پر جو بات بھلی لگے وہی استعمال کی جائے۔ مثلاً "یہی مسئلہ فیصلے کی بنیاد ہوگا" یا "یہی مسئلہ فیصلے کی بنیاد ہوگی" دونوں طرح استعمال کر سکتے ہیں، چنانچہ خود غالب اور دیگر اساتذہ کے کلام میں اس کا استعمال پایا جاتا ہے:

غالب:

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر اک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

انیس:

پانی تھا آگ، گرمیِ روزِ حساب تھی
ماہی جو سیخِ موج تک آئی کباب تھی

غالب کا لکھنا "ذرا غور کیجیے" اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ گو اصولاً درست ہو لیکن خلافِ فصاحت ہے۔

عبدالرزاق شاکر کے اس شعر پر اصلاح دی ہے اور وجہ بھی بیان کی ہے:

مردمِ چشمِ سیہ جب نظر آتا ہے ترا
بیٹھ جاتا ہے مرے دل میں سویدا ہو کر

"مردم" بمعنی آنکھ کی پتلی مذکر نہیں۔ معشوق کی قید کیا ضرور ہو اے حسن پرستی رہے، عموماً یہ خوب ہے:

نظر آتی ہے جہاں مردمکِ چشمِ سیاہ
بیٹھ جاتی ہے مرے دل میں سویدا ہو کر

"مردم" بمعنی انسان مذکر اور "مردم" بمعنی آنکھ کی پتلی مونث ہے، چنانچہ انیس نے لکھا ہے:

مردم تھی سات پردوں کے اندر عرق میں تر
خس خانۂ مژہ سے نکلتی نہ تھی نظر

غالب نے اپنے شاگردوں کو تذکیر و تانیث کے متعلق جو ہدایات خطوط میں تحریر کی ہیں، ان کو بیان کرنے کی غرض و غایت یہ ہے کہ موجودہ دور میں اردو کا کوئی مرکز نہیں ہے، اور غالباً ابھی ایک مدت تک کسی مرکز کے قیام کی امید بھی نہیں ہے۔ اس عبوری اور انقلابی دور میں ہمیں اساتذۂ سلف کے کلام و بیان کو مشعلِ راہ بنانے کی اشد ضرورت ہے۔ جو کچھ ہمارے بزرگ کام کر گئے، ہمیں اس سے آگے قدم بڑھانا چاہیے۔ اس بحث میں جہاں اظہار خیال پایا جاتا ہے، وہیں کچھ اصول و قوانین کی طرف اشارے بھی ملتے ہیں۔ جہاں تک ہمارے امکان میں ہو، ہمیں ان پر عمل پیرا ہونا چاہیے۔

(۱۹۶۳ء)

حاشیہ:

(۱) ممکن ہے کہ "اخبار" کو مونث اس لحاظ سے بھی استعمال کیا ہو کہ یہ "خبر" کی جمع ہے اور اہل دہلی مونث کی جمع بقاعدہ عربی و فارسی کو بھی مونث ہی استعمال کرتے ہیں اور اسی قاعدے کے پیش نظر "خبر" کی جمع "اخبار" کو مونث استعمال کرتے ہوں لیکن "اخبار" یعنی وہ پرچہ جس میں خبریں مندرج ہوں، ہمیشہ مذکر استعمال ہوا ہے۔

ادارۂ یادگار غالب کی نئی مطبوعات

مقالات ممتاز

ڈاکٹر ممتاز حسن — علمی و ادبی مقالات اور شخصی خاکوں کا مجموعہ۔

مرتب: شان الحق حقی — صفحات ۴۷۱۔ قیمت ۱۵۰ روپے

یادگار غالب

مولانا الطاف حسین حالی — طبع اول ۱۸۹۷ء کا عکس۔ صفحات ۴۵۰۔ قیمت دو سو روپے

رموز غالب

ڈاکٹر گیان چند — مجموعۂ مقالات۔ صفحات ۳۶۰۔ قیمت تین سو روپے

نامہ ہائی فارسی غالب

ترجمہ: پرتو روہیلہ — غالب کے فارسی خطوط کا ترجمہ۔ صفحات ۲۲۴ قیمت ۱۲۰ روپے

تذکرۃ الشعرا

مولانا حسرت موہانی — یہ تذکرہ پہلی مرتبہ کتابی صورت میں شائع ہوا ہے۔ صفحات

مرتب: شفقت رضوی — ۶۸۸۔ قیمت تین سو روپے

مآثر غالب

مرتب: قاضی عبدالودود — غالب کی غیر مدون اردو فارسی تحریروں کا مجموعہ۔ مع ترجمۂ

تدوین نو: ڈاکٹر حنیف نقوی — خطوط فارسی از پرتو روہیلہ۔ صفحات ۲۵۶۔ قیمت ۱۵۰ روپے

تصحیح و تحقیق متن

ڈاکٹر نذیر احمد — صفحات ۹۶ قیمت ۸۰ روپے

املائے غالب

رشید حسن خان — غالب کے طرز املا کا مفصل مطالعہ۔ صفحات ۲۲۰۔ قیمت ۱۴۰ روپے

کتابی سلسلہ "غالب"

شمارہ ۱۹ — صفحات ۲۷۷۔ قیمت دوسو روپے

حیاتِ غالب

مرتبہ : ڈاکٹر ممتاز حسن — بین الاقوامی دانشوروں کے انگریزی مقالات کا ترجمہ۔

مترجمہ : محی الحق فاروقی — صفحات۔۱۰۶۔ قیمت ۱۰۰ روپے

غالب کی اردو نثر اور دوسرے مضامین

مولانا حامد حسن قادری — صفحات ۲۰۰۔ قیمت ۱۵۰ روپے

انشائے غالب — غالب کے کلام نظم ونثر کا انتخاب جو خود غالب نے کیا تھا۔

مرتبہ: رشید حسن خان — صفحات ۱۸۰۔ قیمت ۱۵۰ روپے

آئینۂ افکارِ غالب — غالب سے متعلق مقالات کا مجموعہ۔ صفحات ۱۲۰۔

شان الحق حقی — قیمت ۱۳۰ روپے

غالب: شخصیت و کردار — غالب کے بارے میں مستقل کتاب۔ صفحات ۱۳۰۔

پروفیسر لطیف اللہ — قیمت ۸۰ روپے

نوادرِ غالب

ڈاکٹر اکبر حیدری — مجموعۂ مقالات۔ صفحات ۲۶۳۔ قیمت دوسو روپے

غالب شناس مالک رام — غالب پر مالک رام کے کاموں کا جائزہ۔ صفحات

ڈاکٹر گیان چند — قیمت ۱۳۰ روپے

غالب صد رنگ

سید قدرت نقوی — مجموعۂ مقالات۔ صفحات ۲۹۲۔ قیمت دوسو روپے

تعبیراتِ غالب

ڈاکٹر فرمان فتح پوری — مجموعۂ مقالات۔ صفحات۔ قیمت

غالبیات کے چند فراموش شدہ گوشے

ڈاکٹر اکبر حیدری کشمیری — مجموعۂ مقالات۔ صفحات ۲۸۰۔ قیمت ۲۰۰ روپے

غالب صد رنگ

سید قدرت نقوی کے موضوعات تحقیق کا دائرہ بے حد وسیع تھا۔ ایک طرف وہ قدیم دکنی ادب سے دلچسپی رکھتے تھے اور دوسری طرف شمالی ہند کے ادب پر بھی بڑی گہری نظر تھی۔ لغت، قواعد اور لسانیات پر انھوں نے متعدد عالمانہ مضامین لکھے اور بعض کتابیں بھی مرتب کیں، لیکن ان کی تحقیقی دلچسپیوں کا مرکز غالب تھا۔ غالب کی زندگی اور فنی کمالات پر انھوں نے اتنا کچھ لکھا ہے اور ایسے اعلیٰ معیار کا لکھا ہے کہ ان کا نام بلا تکلف مولانا امتیاز علی عرشی، مالک رام اور مولانا غلام رسول مہر جیسے غالب شناسوں کے ساتھ لیا جا سکتا ہے۔

غالب پر نقوی صاحب کی کئی کتابیں شائع ہو چکی ہیں، لیکن غالبیات پر ان کے کام کا بڑا حصہ مضامین کی صورت میں ہے جو مختلف علمی جرائد میں شائع ہو چکے ہیں مگر ابھی تک کتابی صورت میں مرتب نہیں ہوئے۔

زیر نظر مجموعے میں غیر مدون مضامین کا ایک حصہ شامل ہے۔ یہ مضامین غالب کی زندگی، شاعری اور تصانیف سے متعلق ہیں۔ ان موضوعات پر اب تک جو کام ہوا ہے، اس پر یہ مضامین اضافے کا درجہ رکھتے ہیں۔

ادارۂ یادگار غالب

کراچی

